

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie



Diplomová práce

Mai Havrdová Fathi

PŘEKLAD A RECEPCE FRANCOUZSKÉHO ŠANSONU

FRENCH CHANSON: TRANSLATION AND RECEPTION

Praha 2011

vedoucí práce: PhDr. Jovanka Šotolová

Věnování

Tuto práci chci věnovat památce své sestry Sarah, která mi před mnoha lety jako první pustila písně Edith Piaf.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 13.9. 2011

podpis

ABSTRAKT

Práce se zabývá překladem francouzských šansonů do češtiny. Jejím jádrem je rozbor a srovnání překladu osmi textů z repertoáru G. Brassense, J. Brela a E. Piaf (autory překladů jsou J. Dědeček, P. Kopta, M. Balejová a S. E. Brandejsová). Práce zkoumá dominantní funkční rysy uvedených předloh a to, do jaké míry se překladatelům podařilo tyto funkční rysy zachovat. Zvláštní důraz je přitom kladen na vztah mezi sémantickou přesností a „zdařilostí“ překladu, pochopenou jako schopnost překladu zachovat funkční dominanty předlohy. Rozboru předchází teoretická část, v níž jsou představena některá pojmová rozlišení a teoretické modely v dílech teoretiků překladu (J. Levý, K. Reiss, P. Low), která se z hlediska vytčeného cíle ukazují jako užitečná.

klíčová slova: šanson – překlad – funkční dominanta – písňový text – Piaf – Brassens – Brel

ABSTRACT

The topic of the present paper is the translation of the French chanson into Czech. The paper focuses on the analysis of eight lyrics from the repertoire of G. Brassens, J. Brel and E. Piaf (the translators are J. Dědeček, P. Kopta, M. Balejová and S. E. Brandejsová). The paper examines prevailing functional characteristics of the originals and the extent to which these have been maintained in the various Czech translations. Special attention is given to the relation between semantic accuracy and “successful” translations, meaning here translations which maintain the prevailing functional characteristics of the original. Preceding the analysis is the theoretical part of the paper in which we introduce some terms and theoretical models applied by theoreticians in the field of translation (J. Levý, K. Reiss, P. Low), insofar as these terms and models are relevant to the topic.

key words: chanson – translation – functional dominant – song lyrics – Piaf – Brassens – Brel

OBSAH

1. Úvod	6
1.1 Přehled bádání	6
1.2 Struktura práce	7
2. Přehled teoretických přístupů k překladu písňových textů	8
2.1 Překlad poezie (J. Levý)	8
2.2 Překlad písňových textů	11
2.2.1 Reiss	11
2.2.2 Low	12
3. Francouzský šanson – charakteristika, stručné dějiny a osobnosti	14
3.1. Šanson	14
3.2 Stručné dějiny	15
3.3. Osobnosti šansonu	17
3.3.1 Edith Piaf	17
3.3.2 Georges Brassens	18
3.3.3 Jacques Brel	19
3.3.4 Pavel Kopta	20
3.3.5 Jiří Dědeček	20
3.3.6 Marta Balejová	21
3.3.7 Simona Ester Brandejsová	21
4. Analýza originálních a překladových textů	22
4.1 Georges Brassens	23
4.1.1 <i>Le fossoyeur</i>	23
České překlady (P. Kopta, J. Dědeček)	24
4.1.2 <i>A l'ombre du coeur de ma mie</i>	26
České překlady (P. Kopta, J. Dědeček)	28
4.1.3 <i>La mauvaise réputation</i>	30
České překlady (P. Kopta, J. Dědeček)	32
4.2 Jacques Brel	36
4.2.1 <i>La chanson des vieux amants</i>	36
České překlady (J. Dědeček, P. Kopta)	38
4.2.2 <i>Les vieux</i>	41
Český překlad (J. Dědeček)	43
4.2.3 <i>Madeleine</i>	44
Český překlad (P. Kopta)	47
4.3 Edith Piaf	48
4.3.1 <i>Milord</i>	48
České překlady (P. Kopta, J. Dědeček, M. Balejová)	51
4.3.2 <i>Non, je ne regrette rien</i>	55
České překlady (M. Balejová, J. Dědeček, S. E. Brandejsová)	57
4.4 Shrnutí	59
5. Závěr	60
6. Bibliografie	61

1. Úvod

Hlavním úkolem překladatele je určit dominantní funkci originálu a pokusit se ji co nejpřesněji zachovat ve svém překladu. U uměleckých textů, zejména u textů básnických, mezi něž počítáme i texty písňové, se ovšem funkce originálu pohybuje na několika rovinách: sémantické, případně syntaktické, rytmické a poeticko-estetické. Na všechny tyto roviny musí překladatel brát zřetel, má-li být jeho překlad považován za zdařilý.

Tématem následující práce je překlad písňových textů, konkrétně francouzských šansonů, do češtiny. Rozborem a srovnáním překladů vybraných písní francouzských šansoniérů se pokusíme ukázat různé možnosti identifikace a převodu funkčních dominant předlohy. Zvláště se pak zaměříme na otázku, do jaké míry zdařilost překladu písňového textu souvisí s jeho významovou přesností.

1.1 Přehled bádání

Teorie překladu věnuje značnou pozornost překladu poezie. V českém prostředí se tímto tématem zabýval především Jiří Levý,¹ ale i Jiří Pechar,² Milan Hrdlička³ nebo Milan Hrala.⁴ Překlad písňových textů jistě s překladem poezie úzce souvisí, ovšem některými svými klíčovými vlastnostmi, zejména melodií a rytmem danými hudební složkou písní, se od velké skupiny překladů poezie odlišuje a vytváří samostatnou překladatelskou kategorii. Ačkoli v roce 2006 na toto téma uspořádala česká Obec překladatelů konferenci nazvanou přímo Překlad písňových textů, nebyly přednesené příspěvky publikovány a dnes se nám podařilo dohledat pouze jediný příspěvek, který však s naším tématem nesouvisí.⁵ V českém prostředí dosud nebyly publikovány žádné teoretické práce zabývající se touto novou kategorií překladu.

V mezinárodním kontextu se nám podařilo nalézt jen nemálo teoretických prací, které se zabývají překladem písňových textů. Jedná se především o některé texty ve sborníku *Song and significance* uspořádaném Dindou L. Gorlée⁶ a pak některé kapitoly knihy Kathariny

1 Levý, J. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.

2 Pechar, J. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1986.

3 Hrdlička, M. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV, 2003.

4 Hrala, M. *Současnost uměleckého překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1987.

5 Jiří Dědeček tehdy přednesl přednášku nazvanou *Zpěvnost versus věrnost aneb Krása i neštěstí českého přízvuku na první*, která se však nedochovala v písemné podobě.

6 Gorlée, D. L. (ed.) *Song and significance: virtues and vices of vocal translation (Approaches to translation studies)*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

Reiss,⁷ o nichž budeme referovat v teoretické části této práce.

Šansonem, jakožto specifickým žánrem písňových textů, a jeho překladem se zabýval sborník textů přednesených během mezinárodní konference o překladu textů G. Brassense nazvané *Traduire et Interpréter Georges Brassens*.⁸ Tuto publikaci se nám bohužel nepodařilo dohledat. V českém prostředí jsme našli dvě školní práce, které se tématem zabývají z různých perspektiv. Jedná se o seminární práci studentky ÚTRL nazvanou *Stylistika a překlad poezie / Jiří Dědeček, Georges Brassens* a bakalářskou práci M. Pospíšilové, absolventky Pedagogické fakulty Masarykovy Univerzity nazvanou *Edith Piaf, Hana Hegerová: Milord – la comparaison de la version française et de la version tchèque*, do nichž budeme při práci nahlížet.

1.2 Struktura práce

Jádrem této práce bude podrobná analýza originálních a překladových textů. Budeme pracovat se třemi texty Georgese Brassense a Jacquese Brela a dvěma texty Edith Piaf. Texty k analýze jsme vybírali z nepříliš vysokého počtu textů těchto šansonierů, které byly přeložené do češtiny. Z přeložených děl jsme se navíc, kde to bylo možné, snažili pracovat s těmi, u nichž existuje více českých verzí tak, abychom zároveň mohli provést srovnání jednotlivých překladů.

Před samotnou translatologickou analýzou originálních a překladových textů bude předcházet teoretický úvod do problematiky překladu poezie a specificky překladu písňových textů. Po této teoretické části bude následovat úvod do historie žánru a stručné životopisné medailony nejvýznamnějších osobností ve francouzském a českém prostředí.

⁷ Reiss, K. *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*. Arras: Artois Presses Université, 2002.

2. Přehled teoretických přístupů k překladu písňových textů

Překlad písňových textů spadá do rozsáhlé skupiny překladů poezie, ale má v rámci této skupiny některé specifické vlastnosti. V českém prostředí se nám nepodařilo dohledat teoretické práce, které by se naším specifickým tématem zabývaly. Při analýzách textů šansonů a jejich překladů do češtiny však budeme zohledňovat některé teoretické poznatky nestora české teorie překladu poezie Jiřího Levého tak, jak jsou zpracované v knize *Umění překladu*, a budeme zároveň užívat jeho terminologii. V prvním oddíle teoretické části této diplomové práce se tedy pokusíme zreferovat Levého úvahy o překladu poezie, přičemž budeme věnovat pozornost pouze těm pasážím, které považujeme za relevantní s ohledem na téma práce a zkoumané jazyky (tzn. češtinu a francouzštinu). Ve druhém oddíle pak budeme referovat o člancích Petera Lowa a Kathariny Reiss, které se zabývají specifickými aspekty překladu písňových textů.

2.1 Překlad poezie (J. Levý)

Jiří Levý věnuje překladu poezie celou druhou část knihy *Umění překladu*.⁹ Pojmenovává v ní mj. obecné rozdíly mezi jazykem prózy a poezie, zmiňuje například rozdílné stavební jednotky verše a prózy (rozvitější myšlenky v próze, dílčí motivy vyjádřené v případě poezie pomocí nejrůznějších obrazů), charakteristické lexikální rysy poezie dané její formou (častější užití kratších slov), nebo třeba rozdíly ve zpracovávaných tématech.¹⁰

Pokud jde o překlad poezie, Levý věnuje pozornost rýmovaným skladbám, což je pro nás velmi přínosné, protože všechny texty, kterými se v této práci budeme zabývat, jsou rýmované. Podle Levého dosahuje stylizace (především slovosledná inverze a syntaktický přesah) u rýmovaného verše vyššího stupně než ve verších nerýmovaných. Zmiňuje také volnější vztah rýmu k myšlenkové kompozici básně, který může komplikovat práci překladatelům. Tento problém překladatelé podle Levého nejčastěji řeší užitím „málo obsažných“ slov v rýmové pozici. Autor také zmiňuje případy, kdy překladatelé do rýmů přinášejí nové významy.¹¹ Konstatuje rovněž, že významová přesnost se obvykle snižuje

8 Bracops, M. (ed.) *Traduire et interpréter Georges Brassens*. Bruxelles: Equivalences, 1993.

9 V případě písňových textů je rytmus, počet slabik a rozložení přízvuků ve verších do značné míry určené melodií. Proto se při referování o Levého pojednání o překladu poezie omezíme na kapitoly, kde se autor zabývá charakteristikou a rozdíly mezi veršem původním a přeloženým a kde podává zevrubný výklad o různých typech rýmů.

10 Levý (1983), s. 225-227.

11 Levý v této souvislosti hovoří o „vycpávkách“ (s. 230).

na koncích veršů, kde se pak ukazuje překladatelův styl a koncepce.

Levý si také všímá toho, že se stejná myšlenka v různých jazycích vyjadřuje výrazy o různém počtu slabik, což vede k tomu, že překladatelé význam ochuzují, rozměňují nebo doplňují tak, aby dodrželi počet slabik ve verši podle předlohy. Autor pak vyčísluje průměrnou délku slov v různých jazycích, přičemž uvádí: „Nepůsobí vcelku potíže zachovat rozměr při překládání z poezie francouzské ...“, ¹² protože průměrná délka slov v obou jazycích je téměř stejná.

V další části textu Levý podává obecnou charakteristiku tendencí v moderních překladech poezie. Tyto překlady prý zachovávají strofickou skladbu, pořadí rýmů a metrické schéma a originálu. ¹³ Naopak tzv. vnitřní formy předlohy (podílu rýmů gramatických a štěpných, významové pointovanosti nebo nevýraznosti či častého užívání některých hlásek) se překladatelé drží jen volně.

Levý také poznamenává, že akustické prostředky verše souvisí s významem jen v několika případech, ve kterých pak vyjadřují jen obecné sémantické protiklady: dynamické nebo statické ladění, ladění jasné nebo pochmurné, ¹⁴ v ostatních případech pak sémantiku pouze doplňují. Proto je při překladu třeba zohlednit spíše zvukovou realizaci textu než jeho formální vlastnosti (např. metrum). Levý také upozorňuje na to, že v různých jazykových skupinách se odlišuje i vnímání některých rytmů. V těchto případech je tedy vhodnější překládat nikoli rozměrem originálu (jak zněl požadavek například překladatelské školy okolo Jaroslava Vrchlického), ale jeho rytmem.

V oddíle nazvaném *Rým* Levý upozorňuje na různé funkce rýmu v rámci básně. Rým podle něj může mít funkci významovou (vytváří spoje mezi slovy, verši), rytmickou (rým může zvýrazňovat vyznění verše) a eufonickou (počet zvuků, které se opakují, může být velmi rozmanitý, což určuje, zda rým považujeme za bohatý, případně nedokonalý, dekanonizovaný). ¹⁵

Rýmy mohou být *štěpné*, když významově spojují různé lexikální jednotky, nebo *gramatické*, když se uskutečňují na úrovni gramatických koncovek. Často užívané rýmové spojení autor označuje za *banální*. Naopak *originální* rýmy jsou ty, které jsou v rámci poezie v jednom jazyce jedinečné.

Syntetické jazyky (mezi nimi čeština a do jisté míry i francouzština) mají díky koncovkám více možností vytvářet rýmy než například jazyky analytické (především angličtina). Tento rýmový potenciál souvisí s „množstvím různě akusticky zakončených

12 Levý (1983), s. 233

13 Tamtéž, s. 237.

14 Tamtéž, s. 239.

15 Tamtéž, s. 281.

lexikálních jednotek“.¹⁶ S velkým množstvím tvarů u ohebných slov pak také souvisí kvalita rýmů, kdy rýmový spoj tvoří slova různých gramatických kategorií a jejich tvary (např. se slovem láska se rýmuje řada slov na *-áska*, kráska, páska apod., ale s jinými tvary tohoto slova se rýmují i slova, jejichž základní tvar se se slovem láska nerýmuje, př. lásce – zachce, láska – za sklo, láskou – prasklou apod.). V tomto ohledu se šíře rýmového potenciálu plně syntetických jazyků, například češtiny, nemůže srovnávat s potenciálem jazyků s nízkým počtem akusticky různě zakončených slov, například francouzštinou, nemluvě už o jazycích analytických, jako je angličtina. Tyto jazyky pak mají v souvislosti s rýmem k dispozici jen určitý počet různě početných rýmových skupin.¹⁷

Když se Levý zmiňuje o rozdílech, které v jednotlivých jazycích panují v oblasti počtu rýmujících se slabik, zdůrazňuje, že tato rozmanitost je dána tradicí, a proto při překladu není nutné dodržovat původní počet rýmujících se slabik. S ohledem na českou poezii také autor uvádí, že považuje za vhodné hovořit o protikladu jednoslabičného a dvojslabičného rýmu.¹⁸

Dále Levý přichází s kategorizací rýmů. Popisuje tzv. *bohatý rým*, ve kterém se rýmuje jak přízvučná samohláska, tak i souhláska před ní, již autor nazývá „*opěrná*.“ Takový rým je v některých jazycích považovaný za prohrěšek, ovšem v češtině a francouzštině bývá ceněný.¹⁹ V případě francouzštiny, která pro rým požaduje vedle shody samohlásek shodu alespoň jedné souhlásky, pak ve skutečně bohatém rýmu musí dojít i ke shodě koncové souhlásky.²⁰ V textu se také objevuje pojem *nepřesný rým*, ve kterém vystupují hláskové dvojice ve slovech se stejnou etymologií, případně různých tvarech stejného slova.

Pojednání J. Levého o rýmu a jeho překladu v knize *Umění překladu* je nejrozsáhlejším a nejpodrobnějším rozbořem této problematiky v českém prostředí. Pokusili jsme se zreferovat pouze ty jeho části, které přímo souvisí s otázkami, jež budeme řešit v této práci. V její praktické části využijeme řadu jeho poznatků, především kategorizaci rýmů. Tou se budeme zabývat při hodnocení rýmů, které se objevily v jednotlivých překladech francouzských šansonů.

16 Tamtéž, s. 284.

17 Tamtéž, s. 285-286.

18 Tamtéž, s. 290-293.

19 Levý rovněž vysvětluje příčinu rozdílného hodnocení tzv. bohatého rýmu ve slovanských a románských jazycích na jedné straně a v germánských jazycích na straně druhé. Je to dáno rozdílným vnímáním slabik a přiřazováním samohlásek k souhláskám. V první skupině jazyků totiž převládají slabiky otevřené, zatímco v germánských jazycích převládají slabiky zavřené.

20 Levý (1983), s. 302.

2.2 Překlad písňových textů (K. Reiss, P. Low)

Většina teoretiků překladu se ve svých pracích zabývá, často blíže nespecifikovanou, množinou uměleckých textů. Upřesňují jejich funkci a zabývají se problémy, které tyto texty mohou způsobit při překladu.

Již bylo řečeno, že pro účely této práce obecná teorie uměleckého překladu nepostačí. Proto jsme vyhledali pojednání, která se zabývají specificky otázkou překladu písňových textů. Starší z nich je text Kathariny Reiss, který v němčině poprvé vyšel v roce 1971;²¹ autorem druhého textu, který vyšel v roce 2005, je Peter Low.

2.2.1 Katharina Reiss

Budeme studovat výše zmiňovanou knihu K. Reiss, přičemž se zaměříme především na kapitolu,²² v níž se autorka věnuje kritice překladů založené na výchozím textu, v jejímž rámci je také řeč o písňových textech. Reiss je řadí mezi tzv. *textes scripto-sonores*, tzn. texty, které ke své plné realizaci vyžadují nějaký extralingvistický prostředek (*support extralinguistique*) a závisejí na neverbálních vyjadřovacích prostředcích, ať už grafických, auditivních nebo vizuálních. Jedná se především o texty šířené pomocí rozhlasového nebo televizního vysílání, divadelní kusy a texty, které jsou nerozlučně spjaty s hudbou (*indissociablement liés à une musique*).²³ Reiss uvádí, že tento textový typ vymezila proto, že je v jeho rámci jazyk doplňován a potencován přítomností jiných prvků.

Co se týče specificky písňových textů, autorka zdůrazňuje, že je třeba brát v potaz i jiné než pouze lingvistické složky textu. Hudební složka totiž zde tvoří integrální součást díla, která se již při svém vzniku přizpůsobila prozodii výchozího jazyka. Prozodické vlastnosti jednotlivých jazyků jsou přitom značně rozmanité, což jsme viděli i v Levého *Umění překladu*. Pokud by překlad zachovával formu nebo obsah předlohy na úkor citlivé práce s melodií a rytmem hudební složky díla, působil by nepřirozeně. Je proto nutné, aby překlad tohoto typu textů měl na posluchače stejný účinek, jako měla předloha ve výchozím jazyce. Za tímto účelem může docházet k většímu odklonu od obsahu a formy originálu, než jak tomu je u překladu textů s odlišnou dominantní funkcí, například apelativní nebo informativní. Toto hledisko si také musí uvědomit kritik překladu.

21 My však budeme pracovat s jeho překladem do francouzštiny z roku 2002.

22 La critique des traductions fondée sur le texte-source, Les textes scripto-sonores, Reiss (2002), s. 63-67.

23 Reiss (2002), 63.

2.2.2 Peter Low

P. Low v článku nazvaném „The pentathlon approach to translating songs“²⁴ tvrdí, že zdařilý překlad písňového textu může vzniknout teprve tehdy, pracuje-li překladatel současně na pěti rovinách: zpěvnosti, významu, přirozenosti, rýmu a rytmu. Zároveň se autor hlásí k teorii *skoposu* (z řečtiny, záměr, účel) H. Vermeera s jejím důrazem na funkci a využití cílového textu: Účelem překladu písňového textu je totiž vytvořit text, který je možné zazpívat. Překladatel při práci s tímto typem textu také podléhá řadě omezení, která souvisejí jak s hudební složkou (rytmus, melodie, frázování a přízvuky), tak s vlastnostmi textu samotného (obsah a forma).

Každé z rovin, na kterých musí probíhat překladatelova práce, se pak autor věnuje samostatně. Začíná zpěvností, kterou pokládá za nejdůležitější kritérium v tomto typu překladu. Přeložený písňový text musí být proveditelný v rámci vystoupení (*“performability“*), je nutné, aby fungoval jako ústní projev (*oral text*), který je realizovaný obvyklým tempem (narozdíl od tištěného textu, k němuž se čtenář může vracet, nebo si ho například přečíst opakovaně).²⁵ Pokračuje rovinou významu, u níž podotýká, že přijatelná věrnost předloze se u tohoto specifického typu překladu chápe šíře než u ostatních typů překladu. Je tedy přijatelné, aby se užívala skorosynonyma namísto přesného ekvivalentu a obecnější pojmy namísto konkrétních.²⁶ V souvislosti s přirozeností Low zmiňuje význam výběru vhodného rejstříku a přirozeného slovosledu. Připomíná také, že písňové texty se od ostatních textů odlišují v tom ohledu, že „komunikují“ již na první poslech. Právě proto zde hraje přirozenost velmi významnou roli, protože k porozumění nepřirozenému textu by posluchač musel vynaložit úsilí navíc. Podle autorova názoru dokonce nemá cenu překládat písňový text, pokud by překlad nebyl srozumitelný ihned po prvním poslechu.²⁷ Další rovina, na které se odehrává překlad písňového textu, je rovina rytmu. Rytmus je v tomto případě pevně daný melodií, což však podle Lowa neznamená, že je nutné v překladu rigidně zachovávat počet slabik originálu, neboť je při interpretaci možné přizpůsobit délku noty připadající na jednu slabiku. Případné výkyvy by však neměly přesahovat jednu slabiku. V této souvislosti pak autor podotýká, že písňový rytmus není totožný s metrem v poezii. Ve zpěvu totiž kromě přízvuků vstupují do hry i délky tónů. Při překladu tedy nejde o převedení metrického schématu originálu, ale o vytvoření textu, který by odpovídal melodii. Proto je třeba věnovat pozornost délce samohlásek, neopomíjet souhlásky ani pauzy v melodii, které by

24 Low, P. The pentathlon approach to translating songs. In Gorlée, D. L. (ed.): *Songs and significance, virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005, s. 185-212.

25 Low, P. (2005), s. 192.

26 Tamtéž, s. 194.

určitě neměly připadat na prostředek nějakého slova.²⁸ Rým není podle Lowa při překladu písňových textů třeba přeceňovat. Autor například obhájí nedodržování rýmových vzorců originálu nebo užívání „nedokonalých rýmů“ (*imperfect rhyme*), pokud by užití jiného vhodnějšího rýmu bylo na úkor ostatních rovin překladu.²⁹ P. Low také na závěr připomíná, že i v rámci skupiny písňových textů existují velké odchylky, od tzv. logocentrických písní, v nichž převažuje rovina významu, po písně muzikocentrické (*musico-centric*), v nichž hlavní roli hraje hudební složka. I toto hledisko je pak třeba zohlednit při překladu.

Z obou referovaných textů je zřejmé, že písňové texty mají své specifické rysy, které musí překladatel při práci brát v potaz. Low v této souvislosti rozlišuje pět rovin, které by měl úspěšný překladatel zohlednit: význam, přirozenost, rým, rytmus a zpěvnost. Na druhé straně z uvedených textů vyplývá, že tyto roviny nejsou ve všech textech stejně významné. Překladatel proto musí zjistit, která z rovin je v tom kterém textu nejdůležitější, a pak se soustředit především na ni.

Podobně by měl postupovat i kritik překladu při hodnocení jednotlivých překladových písňových textů.

27 Tamtéž, s. 195-196.

28 Tamtéž, s. 197-198.

29 Tamtéž, s. 198-199. Zde však musíme podotknout, že P. Low je rodilý mluvčí angličtiny, která, jak konstatuje Levý, má poměrně chudý rýmový slovník. Možná proto má autor tendenci omlouvat užití

3. Francouzský šanson – charakteristika, stručné dějiny a osobnosti

„Chanson française“ je hudební žánr, který má ve francouzské kultuře své nezpochybnitelné místo. Jeho kořeny sahají hluboko do francouzských dějin, ovšem pro účely této práce, která se zabývá písněmi tří poválečných šansoniérů, postačí, podíváme-li se na vývoj šansonu v druhé polovině 19. století, kdy se jeho novodobá podoba vytvářela. Právě stručný historický přehled bude tvořit druhou část této kapitoly.

V její závěrečné části pak uvedeme životopisná data tří rozebíraných šansoniérů: Édith Piaf, Georges Brassens a Jacques Brel a také osobností, které se zabývají přenosem tohoto specifického žánru do českého prostředí.

3.1 Šanson

Patrick Valérian, šansoniér a autor knihy o šansonu,³⁰ přináší jakousi jeho obhajobu, přičemž si všímá jednotlivých prostředků, jimiž tento hudebně-literární žánr disponuje. Na začátku knihy se pokouší vytvořit definici šansonu: jedná se o krátký text s pravidelným nebo volným veršem,³¹ s hudební složkou (*interprété sur une musique*), jehož jedna část (refrén) se opakuje, a další části (sloky) mají charakter narativní.³² Pokud jde o refrén, autor uvádí, že jeho hlavní funkce je mnemotechnická; opakováním stejného hudebního motivu a textu skladatel (*compositeur*) dosáhne toho, že si posluchač bude schopen krátký a jasný úsek zapamatovat.³³ Sloku (*couplet*) pak Valérian označuje za hudební protějšek básnické strofy; v rámci slok dochází k posunu děje. Stejně jako u refrénu se i v případě jednotlivých slok opakuje stejný hudební motiv, významnou roli zde proto hraje text.

Nejčastější témata šansonů autor vypočítává na straně 55, patří mezi ně dětství, láska, běh času a smrt, veselí (zábava, tanec), stát a národ, válka, historické události. Statistickým zkoumáním se zjistilo, že se s každým z vyjmenovaných témat ve většině případů pojí odlišný rytmus.

Autor si také všímá toho, jakým způsobem šanson oslovuje své posluchače. Využívá k tomu tři své složky: text, hudbu a schopnosti interpreta. Je nutné poznamenat, že šansonové texty přispěly k tomu, že se poezie znovu stala součástí každodenního života obyvatel, podobně jako kinematografie napomohla románu.³⁴ Šansoniéři mnohdy jazykem svých vrstevníků vyjadřovali to,

nedokonalých rýmů.

30 Valérian, P. *La chanson française de 1730 à nos jours*. Mallemort: Editions Proanima, 1993.

31 Ovšem na rozdíl od volného verše v poezii je volný verš v šansonu vázaný melodickou linkou.

32 Tamtéž, s. 35.

33 Tamtéž, s. 43.

34 Tamtéž, s. 104.

o čem by se jinak ve společnosti mlčelo.³⁵ A právě kvůli tomu, že šanson užíval každodenní jazyk širokých vrstev a obracel se k nim, stavěli se k němu lidé z řad odborné veřejnosti a literáti dlouho velmi odmítavě.³⁶ Tento postoj se změnil teprve v případě G. Brassense, o čemž bude řeč níže. Když však zpěvák a skladatel J. Villard-Gilles, jehož Valérián cituje, srovnával poezii a šanson, básníka a šansoniéra, došel k závěru, že je mezi nimi zásadní rozdíl. Zatímco totiž poezie užívá slova jako symboly, které přesahují každodenní logiku, pracuje šanson s realitou (*réalité immédiate*). Užívá slova s jasným významem; jeho poetika není příliš hluboká a hudba podkresluje živé a srozumitelné obrazy. Gilles dokonce pádnost a strohost (*percutant, dépouillé*) šansonových textů připodobnil k uzavřenosti divadelního dialogu, přičemž šanson označil za komedii o stovkách různých jednání, která však pokaždé sestávají jen z několika slok. Mezi prostředky, které má šanson k dispozici, vyjmenovává elipsu, aluzi, litotes nebo metaforu.³⁷

O hudební složce šansonu Valérián píše, že je nesena především nápěvem, který bývá prostý, symetrický, logický a snadno zapamatovatelný. Hudba je zde, stejně jako hlasový projev zpěváka, ve službě textu.³⁸ Mezi nejčastější doprovodné nástroje patří kytara, klavír a akordeon. Zpěvák totiž může na tyto nástroje hrát a zároveň zpívat. Navíc se nástroje snadno přizpůsobují různým stylům a rytům. Ve velkých sálech však šansoniéry při zpěvu často doprovázely orchestry, někdy o několika desítkách členů. Typ hudebního doprovodu se odvíjí od toho, zda se jedná o « *chanson à texte* » nebo « *chanson musicale* », tzn. zda převažuje stránka významová nebo hudební.³⁹ Ve druhém případě je zpěvák jen součástí hudební produkce, na níž se podílí společně s orchestrem.⁴⁰

Konečně se dostáváme k osobnosti interpreta; právě on dává podle Valériána šansonu život. Ve většině případů totiž šansoniéři nejsou autory textů, jež zpívají, a hrají tak roli jakýchsi mediátorů. Ve veřejném povědomí se přesto velmi často s konkrétním šansonem pojí jen osobnost jeho interpreta a nikoli autora textu nebo hudby. Valérián však v této souvislosti hovoří o zpěvácích-hercích, kteří hrají roli, již jim přisuzuje text napsaný pro ně někým jiným.⁴¹

3.2 Stručné dějiny

Encyklopedie *Chronique de la chanson française*⁴² spojuje vznik poválečné podoby šansonu se založením sdružení SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) v roce

35 Například kvůli cenzuře, viz pozn. 43 níže.

36 Tamtéž, s. 108.

37 Tamtéž, s. 126.

38 Tamtéž, s. 136 a 139.

39 *Slovník české hudební kultury* pod heslem šanson mj. uvádí: „Šanson bývá doprovázen klavírem, kytarou, akordeonem nebo malým hudebním ansámblem, základem je literární výpověď s milostnou či společensko-kritickou tematikou.“ (Fukač, J., Vysloužil, J. [eds.] *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 903)

40 Valérián, s. 158 a 167.

41 Tamtéž, s. 174.

42 Pessis, J. *Chronique de la chanson française*. Trévisac: Editions Chronique, 2003.

1851. Toto sdružení mělo chránit vlastnická práva tvůrců hudebních děl. V té době se v Paříži otevřela řada kabaretů a tzv. cafés-concert, kde měli hudebníci příležitost veřejnost seznámit se svou prací. Do těchto zařízení lidé přicházeli za zábavou, dávala se tu především čísla hudební, ale i kouzelnická nebo akrobatická. V kabaretech a v tzv. music-hall, které byly větší než kabarety a vystoupení v nich byla výhradně hudební, se odehrával společenský život, kterého se stále více účastnili i manuálně pracující Pařížané. Písně (*chansons*) byly mezi lidmi oblíbené, začaly se objevovat první uznávané pěvecké hvězdy a lidé si na ulicích zpívali šlágry, které si večer před tím vyslechli během představení.

Témata šansonů se proměňovala v souvislosti s aktuálními událostmi, převládala však témata milostná a humoristická.⁴³ Během první světové války si i vojáci na frontě dodávali sílu zpěvem; nejrozšířenější písní byla skladba *La Madelon*, o dívce, která mladým mužům roznáší pití.

Tento vývoj pokračoval i nadále; ve dvacátých letech, kdy se v Paříži usídlila početná skupina umělců ze Spojených států, pak hudbu a kulturní a společenský život ovlivňoval černošský jazz a liberálnější postoj k životu. Ve třicátých letech, i přes rostoucí hrozbu válečného konfliktu, se Francouzi dál chtěli ve volném čase především bavit. Populární písně se hrály v rádiu a v roce 1935 v jednom pařížském kabaretu poprvé na podiu vystoupila zpěvačka s pseudonymem Edith Piaf.

Známí šansoniéři vystupovali i během druhé světové války. Někteří z nich, například právě E. Piaf nebo M. Chevalier, dokonce jezdili na turné do válečného Německa. Po válce pak tito lidé museli svoje chování vysvětlovat, ale francouzská veřejnost jim brzy odpustila.

I na konci čtyřicátých let, kdy poválečný svět rozdělila železná opona a Francií zmítaly stávky a spory mezi levicí a pravicí, zůstával šanson stranou aktuálního dění. Šansoniéři žili v jakémsi umělém světě a nedokázali hrát úlohu soudců, nechtěli se bouřit. Kromě několika výjimek (L. Ferré, F. Lemarque) se všichni řídili pravidlem: spokojenost zákazníka nade vše.⁴⁴

Tento postoj se v padesátých letech proměnil. Nová generace šansoniérů (např. G. Brassens, Ch. Aznavour nebo J. Brel), kteří si sami píšou texty a skládají hudbu (tzv. *auteurs-compositeurs-interprètes*, ACI), vnesou do šansonu některá aktuální témata a především nový způsob hudebního vyjádření, které se začne blížit poezii. Na začátku šedesátých let pak začne šanson ustupovat vlivu amerického rock'n'rollu a v průběhu dalších desetiletí zájem o něj upadá, až do dnešní situace, kdy sice tzv. ACI vystupují a vydávají alba,⁴⁵ ale například na koncerty chodí jen skalní fanoušci.

43 Kvůli svému obsahu se však také šansony setkávaly s cenzurou, jíž musel projít jak interpret, tak text. Cenzurním řízením snáze procházely texty lehce erotické, než texty, které napadaly státní zřízení. Částečně i kvůli těmto omezením se později šansonu právem vyčítalo, že je vulgární a obsahově vyprázdněný.

44 Vassal, J. *Encyclopédie de la chanson française*. Paris: Edition hors collection, 1997, s. 13.

3.3 Osobnosti šansonu

3.3.1 Edith Piaf

Edith Piaf,⁴⁶ vlastním jménem Edith Giovanna Gassion, se narodila roku 1915 v Paříži. Její matka se živila zpěvem a otec vystupoval jako akrobat. Neprožila příliš harmonické dětství, první léta života strávila u otcovy matky, která spravovala nevěstinec, od dvanácti do patnácti let pak s otcem kočovala a živila sebe i otce svým zpěvem. Později se usadila v Paříži, porodila dceru, která ve dvou letech zemřela, a snažila se prosadit jako zpěvačka. V roce 1937 ji na ulici slyšel zpívat L. Leplée, který ji angažoval ve svém kabaretu a dal jí pseudonym Piaf (vrabčák). Piaf si pak díky svému osobitému projevu velmi rychle získala oblibu publika. Nejprve zpívala převzaté skladby, později začali autoři psát skladby přímo pro ni.⁴⁷ Její písně často vyprávěly realistické příběhy lidí z prostředí pařížské ulice, prostitutek, pouličních umělců apod., tedy z prostředí, které Piaf dobře znala; mnoho písní mělo také milostný námět.

Během druhé světové války dále koncertovala, dokonce působila i ve válečném Berlíně. Po válce tuto etapu svého uměleckého života vysvětlovala tím, že zpívala především pro vězněné Francouze, z nichž dokonce několika pomohla uprchnout. V tomto období také začala skládat; mezi její nejznámější vlastní skladby zcela jistě patří *La vie en rose* z roku 1946. Od konce čtyřicátých let koncertovala v mnoha zemích západního světa, velké úspěchy zaznamenala například v USA, kde několikrát vystoupila ve známé Carnegie Hall nebo televizním pořadu Ed Sullivan Show. Ve Francii se stala jakousi ikonou francouzského šansonu, vyprodávala velké koncertní sály, vydala desítky alb, hrála ve filmu i v divadle⁴⁸ a zároveň pomáhala mladým hudebníkům na začátku kariéry.⁴⁹

V osobním životě se naopak potýkala s řadou neúspěchů a potíží. Byla několikrát vdaná, v roce 1949 v letecké nehodě ztratila svou životní lásku, boxera M. Cerdana, trpěla bolestmi v důsledku zranění z několika automobilových nehod a především si vytvořila závislost na morfium a alkohol.

Zemřela ve čtyřiceti osmi letech, v říjnu 1963. Je pohřbená na pařížském hřbitově Père-Lachaise.

45 Jako je tomu například v případě francouzské první dámy, Carly Bruni.

46 Životopisy E. Piaf, G. Brassense a J. Brela jsme zpracovali na základě následujících publikací: Verlant, G. (ed.) *L'Encyclopédie de la chanson française*. Paris: Les éditions hors collection, 1997; Saka, P., Plougastel, Y. *La chanson française et francophone*. Paris: Larousse, 1999; Brunshwig, Ch., Calvet, L.-J., Klein, J.-C. *Cent ans de chanson française (1880-1980)*. Paris: Editions du seuil, 1998.

47 Nejčastěji pro ni psala Marguerite Monnot, dále R. Assa, H. Contet, M. Vaucaire nebo G. Moustaki a další.

48 Filmy: *La garçonne* (1936), *Etoile sans lumière* (1946), *Paris chante toujours* (1951), oblíbený *French cancan* (1954). Divadlo: *Le bel indifférent* (1940),

3.3.2 Georges Brassens

Georges Brassens se narodil roku 1921 v městečku Sète v jižní Francii do rodiny zedníka. Za drobnou krádež ho vyloučili ze studia na střední škole, a tak se přesunul do Paříže. Začal pracovat v automobilce Renault a svůj volný čas trávil v knihovně studiem děl klasiků francouzské literatury. V roce 1942 vydal svou první básnickou sbírku nazvanou *A la venvole*. Po začátku války musel v březnu 1943 nastoupit na tzv. STO, nucené práce, do Německa, kde se dál věnoval psaní (z té doby pochází například píseň *Pauvre Martin* nebo *Le mauvais sujet repentí*). O rok později se nevrátil z desetidenní dovolené a ukryl se u své známé, Jeanne Planche, v Paříži, kde se skrýval až do konce války.

Jako písničkář se představil teprve v roce 1952, kdy vydal i své první album *La mauvaise réputation*. Během osmnácti následujících měsíců se z něj stala hvězda šansonu, která do tohoto žánru vnesla mnoho novinek. Na pódiu se doprovázel jednoduchou hrou na kytaru (někdy s ním vystupoval basista P. Nicholas), jeho melodie, zpěv i vystupování byly velmi prosté, působil skromně a možná i nenápadně, což mnozí zpočátku vnímali jako nepřípadné. Zásadní rozdíl oproti dosavadním zvyklostem však souvisel s Brassensovými texty. Ty bývaly velmi ironické a mívaly několik rovin. Autor v nich prozrazoval svoje názory na různé společenské otázky: v písni *Le gorille* se staví rozhodně proti trestu smrti, píseň *La mauvaise réputation* má silný individualistický a antimilitaristický podtext, *La tondue* zase kritizuje hon na čarodějnice, který vypukl po konci druhé světové války;⁵⁰ svými ironickými texty útočil na byrokracii, církev, policii a snažil se bořit tabu. Jeho písně *Putain de toi*, *Fernande* nebo *Le gorille* se dokonce dlouhou dobu nesměly vysílat v rádiu, první kvůli vulgárnímu výrazivu, druhá a třetí kvůli nemravnému obsahu. I přesto je lidé znali a dodnes patří mezi nejoblíbenější písně ve francouzštině. V Brassensových textech vystupovali lidé na okraji společnosti, zloději, prostitutky apod., které vždy hájil, ovšem nejdůležitějším tématem u něj byla smrt, která se v jeho tvorbě zmiňovala velmi často (zmínky o rakvích, pohřbech, hrobnících, hřbitovech apod.). Kontext, v němž se o smrti hovoří, ale není pochmurný nebo smutný, písničkář se jí spíše vysmívá.

Jeho hlavní přínos spočíval v mistrném zacházení s jazykem. Mísil archaickou a klasickou francouzštinu s vulgarismy a hovorovými výrazy. Jeho texty jsou plné literárních aluzí, některá díla významných básníků dokonce zhudebnil (F. Villon, Aragon, V. Hugo). Odmítal označení básník, považoval se řemeslníka, který tvoří z jazyka.⁵¹

Georges Brassens zemřel v roce 1981 a byl pohřben ve svém rodném městě.

49 Zde je řeč především o Y. Montandovi, skupině Les compagnons de la chanson a Ch. Aznavourovi.

50 Brassens v této písni vyjádřil znechucení nad lidovými soudy, které se měly vypořádat s kolaboranty. Vypráví o ženách, které se za války stýkaly s okupanty a kterým pak po konci války davy lidí na ulici holily vlasy.

3.3.3 Jacques Brel

Jacques Brel se narodil v roce 1929 v Bruselu do rodiny majitele papírny. Rodina měla vlámský původ, její členové mezi sebou i přesto mluvili francouzsky. Od útlého dětství Brelovi příbuzní očekávali, že se ujme rodinného podniku, což opravdu ve svých dvaceti letech udělal. Před tím ale volný čas trávil hraním divadla a zpíváním v katolickém spolku pro mladé. V jednadvaceti se oženil, o rok později se mu narodila dcera, ale on toužil po dráze zpěváka, proto nahrávku svých dvou písní poslal do Francie. V odpovědi mu J. Canetti nabídl krátké angažmá a on opustil celý svůj dosavadní život a roku 1953 se přestěhoval z Belgie do Paříže. Několik let živořil, protože se hudbou nedokázal uživit. Po setkání s F. Rauberem a pianistou G. Jouannestem se přestal doprovázet na kytaru a nechal si od nich upravit aranžmá svých písní. Velký úspěch přišel v roce 1958, kdy zpěvák s písní *Quand on n'a que l'amour* konečně prorazil a stal se známým a oblíbeným šansoniérem. Jeho dramatický přednes, grimasy a trhavé pohyby, které dříve budily posměch, se staly jakýmsi jeho poznávacím znamením. Několik následujících let strávil Brel horečným koncertováním (měl až tři sta koncertů za rok), ale v roce 1966 oznámil konec kariéry. Ještě rok plnil svoje smluvní závazky, a pak se v roce 1967 vrhl na nový žánr: muzikál. Dva roky vystupoval v titulní roli muzikálu o Donu Quijotovi, který přepracoval podle americké předlohy a se kterým cestoval po evropských velkoměstech. Roku 1969 pak definitivně opustil jeviště. V dalších letech točil filmy, nejprve jako herec, později jako režisér, ale nebyl příliš úspěšný.⁵² Se stejnou vervou, s jakou vystupoval ve velkých koncertních sálech, se v 70. letech pustil do zámořských plaveb na plachetnici a pak do létání v malém letadle.

Brel byl na jevišti jedinečný svým vystupováním. Své písně prožíval, trpěl, smál se, kroutil a pitvořil, podle toho, co zrovna zpíval. Neváhal zesměšnit sám sebe, když zpíval o přihlouplém bagristovi v písni *Les bonbons*, nebo se houpal jako pendlovky v písni *Les vieux*. Jeho písně jsou drobné příběhy, které mají protagonistu a děj a které Brel dokázal dopodrobna vykreslit. Melodie nejsou složité, hlavní význam mají texty plné neologismů (*je me suis déjumenté*), protikladů (které uvidíme v praktické části), zvukomalby (aliterace apod.). Tematicky se vracel k dětství a přátelství (*Jef, Jojo*), ke smrti (*Les vieux, Le tango funèbre*) a lásce. K ženám měl ostatně komplikovaný vztah, byly pro něj předmětem zbožňování (v písních *Quand on n'a que l'amour, Ne me quitte pas*), ale i nenávisti (*Les Biches, Les filles et les chiens*). Důležitá je v jeho textech i společenská kritika maloměstšáctví a nacionalismu (*Les f..., Les bourgeois*). Zároveň ve prostřednictvím svých písní vypořádával se svou dobrovolně opuštěnou rodnou zemí (*Les Flamandes, Le plat pays*).

Jacques Brel zemřel na rakovinu v Paříži roku 1978, pochovaný je na souostroví Markézy, kam se několik let před svou smrtí odstěhoval.

51 V roce 1967 ho dokonce francouzská akademie vyznamenala cenou za literaturu.

52 Hrál například ve filmech *Risques du métier*, *Mon oncle Benjamin* nebo *L'aventure c'est l'aventure*.

3.3.4 Pavel Kopta

Pavel Kopta (1930-1988), český textař a překladatel, se narodil do rodiny spisovatele Josefa Kopty. Pracoval nejprve jako pomocný režisér pro barrandovská filmová studia, později jako dramaturg v Černém divadle J. Srnce. V 50. letech byl autorem prvních textů k melodiím J. Šlitra, a v roce 1958 dokonce spoluzakládal Divadlo Na zábradlí. Autorsky se podílel na představení *Kdyby tisíc klarinetů* nebo *Faust, Markéta, služka a já*. Je také autorem textů šansonů, které zde zpívala Ljuba Hermanová. V 60. letech textařsky spolupracoval na inscenacích různých divadel (mj. s Národním divadlem nebo Realistickým divadlem apod.) a později spolupráci rozšířil i na Československou televizi a Československý rozhlas. Je rovněž autorem textů k písním ze 45 celovečerních filmů (např. *Limonádový Joe*, *Dívka na koštěti* apod.).

P. Kopta psal texty pro celou řadu českých zpěváků, např. K. Gotta, J. Červenskou, K. Černocho, E. Pilarovou nebo P. Janů. Nejznámější jsou ale texty, jež napsal pro Hanu Hegerovou. Ta dokonce nahrála několik alb, na nichž jsou výhradně jeho originální a překladové texty (*Lásko prokletá*, *Já ráda vzpomínám*). Zřejmě nejznámější Koptovy překlady jsou písně *Milord* E. Piaf a *Lásko prokletá* J. Brela (*Ne me quitte pas*), které obě nazpívala H. Hegerová. K jeho překladatelské činnosti se ve *Slovníku české literatury po roce 1945* píše: „Estetický účín sepětí písňové poezie s triviálním žánrem (kupletem, sentimentálně melodramatickou písní apod.) si autor ověřil také na překladech a parafrázích francouzských šansonů z repertoáru Edith Piaf, Charlese Aznavoura, Gilberta Bécauda, Georgese Brassense, Jacquese Brela, Léa Ferrého“⁵³

3.3.5 Jiří Dědeček

Jiří Dědeček (nar. 1953) je český básník, písničkář,⁵⁴ překladatel z angličtiny a francouzštiny a v současné době i předseda českého centra Mezinárodního PEN klubu. Na hudební scénu vstoupil v roce 1974 v rámci sdružení písničkářů Šafrán,⁵⁵ jehož členem se stal jakožto součást duu s Janem Burianem. Je kabaretním typem umělce, své písně interpretuje spíše herecky a propojuje je s mluveným slovem. Jeho tvorbu ovlivnily práce francouzského básníka a písničkáře G. Brassense. Stejně jako Brassens ve svých textech pracuje s jazykem, především kontrastem mezi jazykem

Režíroval snímky jako Franz nebo Far west.

⁵³ Mravcová, M. Pavel Kopta In *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AVČR, c2011 [cit. 2011-09-11].

⁵⁴ Podle definice na internetové encyklopedie Wikipedia jsou písničkáři hudební umělci, kteří interpretují svou vlastní tvorbu; jsou autory textů i melodie písní, jež zpívají. Tím se velmi blíží výše zmiňovaným francouzským auteurs-compositeurs-interprètes. Wikipedia: Otevřená encyklopedie [online]. St. Petersburg (Florida): Wikimedia foundation, 2001 - , naposledy editována 3.9.2011 [cit. 2011-09-11].

⁵⁵ Volné sdružení písničkářů, které existovalo v 70. letech v normalizačním Československu. Pod hlavičkou tohoto oficiálně uznaného sdružení měli umělci, kteří se více či méně otevřeně stavěli kriticky vůči vládnoucímu režimu, možnost vystupovat, byť s řadou omezení a obtíží. Postupně se však na sdružení začala zaměřovat pozornost STB, což vedlo v červnu 1977 k jeho rozpuštění. Vedle J. Dědečka, který společně s J. Burianem do sdružení vstoupil v roce 1974 a vystoupil v roce 1976, byli členy sdružení J. Hutka, V. Merta, P.

spisovným a hovorovým, až vulgárním. Jeho epické texty mají sevřenou formu a jsou často nápaditě vypointované. Jeho zpěv a kytarový doprovod je spíše podprůměrný; kvalita textů zřetelně převyšuje hudební stránku jeho písní.⁵⁶

Jakožto překladatel se představil roku 1988 knihou překladů písní G. Brassense.⁵⁷ Se svými překlady v té době také vystupoval na koncertech. V roce 1998 je ve vlastním provedení vydal na CD nazvaném *Žalozpěv pro lehký holky*. Roku 2001 na objednávku kulturního centra Wallonie-Bruxelles přeložil deset šansonů J. Brela, které později nazpíval a vydal na CD s názvem *Musíme vidět dál*. Pro Světlanu Nálepkovou přeložil šansony E. Piaf, které vyšly na CD *Edith Piaf – Chansons* v roce 2002.

3.3.6 Marta Balejová

Marta Balejová⁵⁸ je česká zpěvačka, která se zabývá interpretací francouzského a českého šansonu, přičemž se především věnuje písním z repertoáru Edith Piaf. Některé její texty Balejová sama přeložila a vydala na dvou CD: *Pocta Edith Piaf* (2000) a *Život je velký kolotoč* (2007).

Je absolventkou konzervatoře J. Ježka (zpěv) a Středočeské konzervatoře v oboru písňová tvorba. Mezi jejími učiteli byl P. Kopta nebo J. Suchý.

Svou pěveckou kariéru začínala v country skupině Newyjou. Dnes vystupuje v komponovaných literárně-hudebních pořadech věnovaných francouzskému šansonu.

3.3.7 Simona Ester Brandejsová

Simona Ester Brandejsová (nar. 1975) je česká textařka a publicistka, která v roce 2005 vydala knihu *Šanson je píseň v nás: parafráze šansonů z repertoáru Edith Piaf: texty z podzimu 2001*, v níž shromáždila dvacet vlastních parafrází textů, jež ve své době zpívala Edith Piaf.

Brandejsová je absolventkou Konzervatoře a VOŠ J. Ježka v oboru tvorba textu a scénáře.⁵⁹

Nos, P. Lutka, V. Třešňák a další.

⁵⁶ Prokeš, J. *Česká folková píseň v kontextu 60. – 80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 114-115.

⁵⁷ Dědeček, J. *Klejme píseň dokola, Georges Brassens*. Praha: Panton, 1988.

⁵⁸ Vypracováno podle internetových stránek M. Balejové [online] Dostupné z <<http://www.balejova.cz/>> [cit. 2011-09-12].

⁵⁹ Vypracováno podle internetových stránek S.E. Brandejsové. [online] Dostupný z <<http://www.brandejsova.cz/>> [cit. 2011-09-12].

4. Analýza originálních a překladových textů

V následující části se budeme zabývat podrobným rozбором originálních textů osmi francouzských šansonů a jejich dostupných překladů do češtiny. Rozbor budeme provádět s přihlédnutím k teoretickým hlediskům, která jsme zaznamenali v teoretické části. Budeme tedy překlad hodnotit s ohledem na roviny, o kterých se zmiňoval P. Low (rovina významu, přirozenosti a rýmu). Všechny překladové texty, které v této části budeme zkoumat, odpovídají rytmickým požadavkům melodie původního šansonu, proto se zde nebudeme rytmickou rovinou textů zabývat. Ani rovinu zpěvnosti nebudeme v této práci zohledňovat, protože podle našeho názoru mezi jednotlivými překlady nejsou v tomto ohledu významné rozdíly.

Zároveň si budeme všímat kvality překladových rýmů, přičemž na závěr srovnáme poměr užití různých typů rýmů u jednotlivých překladatelů.

Při popisu užitých výrazů a spojení jsme vycházeli ze *Slovníku spisovného jazyka českého*⁶⁰ (SSJČ), *Slovníku literární teorie*⁶¹ a slovníků *Dictionnaire de la langue française*⁶² a *Dictionnaire du français parlé*.⁶³

Pro snazší orientaci uvádíme znění textu originálu i překladů před jednotlivými rozbory, a nikoli jako přílohy na konci textu.

60 Havránek, B. (ed.) *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Academia, 1960.

61 Vlašín, Š. (ed.) *Slovník literární teorie*. Praha, Československý spisovatel, 1984.

62 Dubois, J. (ed.) *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Larousse, 1992.

63 Bernet, Ch., Rézeau, P. *Dictionnaire du français parlé*. Paris, Seuil, 1989.

4.1 Georges Brassens

4.1.1 *Le fossoyeur*

Píseň *Le fossoyeur* se objevila na prvním albu Georgese Brassense, které pod názvem *La mauvaise réputation* vyšlo v listopadu roku 1952.

Tematicky se řadí mezi písně o smrti a nepostrádá typickou brassensovskou ironií a poněkud černý humor. Domníváme se, že právě ironický a nepokorný postoj vůči smrti a věcmi s ní spojenými je u tohoto šansonu dominantním prvkem.

Píseň se skládá z pěti slok o pěti verších, přičemž na konci každé sloky je refrén: *J'suis un pauvre fossoyeur*. První dva verše ve sloce mají 9 slabik, druhé dva 7, stejně jako refrén. První dvojverší v každé sloce je navíc, zřejmě kvůli rytmu a melodii písně, rozdělené na dvě části drobnou céсурou po páté slabice. Rýmové schéma je pravidelné, užívá se sdružený rým: AA BB, refrén.

Jedná se o monolog hrobníka, který v Ich-formě popisuje svůj úděl a snaží se posluchačům, na něž se i přímo obrací, objasnit svůj postoj ke smrti a zemřelým. Je to jakási obhajoba člověka, který se živí prací s mrtvými a vydělává na smrti a bolesti ostatních. Obhajoba je však pojatá s humorem, který je obsažen nejen v textu, vyjadřuje ho i veselá melodie písně.

Text je bohatý na ustálená spojení (*avoir le fond méchant, lâcher la bride, ni vu ni connu, gagner le pan sur le dos de...*) a jak je u Brassense zvykem i výrazy z různých stylových rovin (expresivní *crever*, hovorové *ça*). Kromě toho se v textu z rytmických důvodů, ale možná i pro lepší jazykovou charakteristiku mluvčího, objevuje mnoho slov zkrácených pomocí apostrofu, který značí, že došlo k vynechání jednoho nebo více znaků. Je však nutné poznamenat, že se v textu dodržují všechna gramatická pravidla, především pravidlo o dvojím záporu (*je n'ai pas, je ne souhaite jamais, rien n'est éternel* apod.), které se obvykle v nedbalém mluveném projevu nedodržuje, a pravidlo časové souslednosti (*si l'on ne mourait plus / J'crevr'ai*).

Georges Brassens si ve svých textech vždy pohrával s jazykem. Stejně je tomu i v případě písně *Le fossoyeur*. Obvyklé spojení: *prendre la vie comme elle vient* tak Brassensův hrobník vyměnil za *prendre la mort comme elle vient*; výraz *faire une gueule d'enterrement* autor zaměnil za *avoir un figur'd'enterrement*. Jedná se o aktualizace, které přispívají k charakterizaci postavy hrobníka. Toho šansoniér vykresluje jako člověka z lidu, který se vyjadřuje hovorovým jazykem (zkracování, ustálená spojení), ač by rád působil vzdělanější, než opravdu je (pokroucená ustálená spojení). Píseň tak vyznívá ironicky; hrobník posluchače svým projevem baví, i když by spíše chtěl vzbuzovat jejich lítost a porozumění.

LE FOSSOYEUR – G. Brassens	HROBNÍK – P. Kopta	HROBNÍK – J. Dědeček
<p>Dieu sait qu'j'n'ai pas le fond méchant Qu'je ne souhait' jamais la mort des gens ; Mais si l'on ne mourait plus J'crevr'ais sur mon talus J'suis un pauvre fossoyeur.</p> <p>Les vivants croient qu'j'n'ai pas de remords A gagner mon pain sur l'dos des morts Mais ça m'tracasse et d'ailleurs J'les enterre à contrecœur J'suis un pauvre fossoyeur.</p> <p>J'ai beau m'dir' que rien n'est éternel J'peux pas trouver ça naturel Et jamais je ne parviens, A prendr'la mort comme elle vient J'suis un pauvre fossoyeur.</p> <p>Et plus j'lâch'la bride à mon émoi Et plus les copains s'amus'nt de moi I'm'dis'nt : « Mon vieux par moments T'as un'figur'd'enterrement » J'suis un pauvre fossoyeur.</p> <p>Ni vu ni connu, brav'mort adieu ! Si du fond d'la terre on voit l'bon Dieu Dis-lui l'mal que m'a couté La dernière pelletée, J'suis un pauvre fossoyeur.</p>	<p>Nejsem v gruntu zlý Bůh svědkem jest Věčně žít všem přál bych na mou čest Nebýt kruté smrti však Hlady pojdu nebožák Jsem jen hrobník ubohý</p> <p>Živí myslí si že bez citu Vydělávám na mrtvých si tu Musím ale říci vám Že s nechutí pohřbívám Jsem jen hrobník ubohý</p> <p>Ač vím že vše míjí po čase Přirozené mně to nezdá se A jen s velkou nesnází Beru smrt jak přichází Jsem jen hrobník ubohý</p> <p>Přemáhám-li svoje dojetí Kamarádi spustí Co je ti? Proč se krucí tváříš tak? Vypadáš jak funebrák Jsem jen hrobník ubohý</p> <p>Sbohem nebožtíku neznámý Zříš-li zdůli Boha nad námi Vzkaž mu co béd stála ta Poslední má lopata Jsem jen hrobník ubohý</p>	<p>Nejsem, to se ví, chlap v jádru zlej, Něčí smrt si přát – Bůh uchovej! Všem by bez ní bylo líp, Jenom já bych hlady chci. Má to hrobník trápení.</p> <p>Živí říkají: No ty se máš, Na čem tratíme, ty vyděláš! Ale já jsem zdrčený, Ať jsem jak jsem placený. Má to hrobník trápení.</p> <p>Všechno má svůj čas, to sice vím, Ovšem klidně nýst to neumím. Brát smrt jako běžnou věc – Nejsem přece pitomec! Má to hrobník trápení.</p> <p>Když mě zmáhá stesk a dojetí, Všichni žertují: Hej co je ti? Ať se ten chlap netlemí, Jak kdyby byl pod zemí! Má to hrobník trápení.</p> <p>Kámo, dlouho jsem nad tebou stál, S Pánem Bohem buď. A kdyby se ptal, Pověz, co mě stála ta Tvá poslední lopata. Má to hrobník trápení.</p>

♪ České překlady (P. Kopta, J. Dědeček)

Podívejme se nyní na překlady písně *Le fossoyeur* do češtiny. Porovnáme dva: první napsal Pavel Kopta, druhý Jiří Dědeček. Překladatelé francouzský název přeložili shodně *Hrobník*.⁶⁴

Po formální stránce se překlady věrně drží originálu: oba sestávají z pěti slok o pěti verších. První dva verše ve sloce mají 9 slabik a spojuje je rým, další tři verše mají slabik 7, přičemž rým spojuje první dva a třetí tvoří refrén, opakující se v každé sloce.

Soustředme se nyní na překlad Pavla Kopty. Co se týče kvality rýmů, jak je kategorizuje J. Levý a *Slovník literární teorie*, objevují se v jeho textu převážně rýmy přesné. V prvním dvojverší druhé sloky jsme ale našli bohatý rým (*citu – si tu*), stejně jako v prvních dvojverší sloky čtvrté a páté (*dojetí – co je ti, neznámý – nad námi*).

Již jsme poznamenali, že formální výstavba překladu odpovídá originálu. Odchyly se týkají pořadí slok, kdy se Kopta drží pořadí, jak je zachycené v písemné podobě šansonu. Brassens ovšem při zpěvu pořadí měnil a čtvrtou sloku zpíval dříve než třetí.

Po obsahové stránce překlad věrně dodržuje vlastnosti originálu. Významy překladatel

⁶⁴ Všechny překlady Pavla Kopty, s nimiž budeme pracovat, vyšly v knize Kopta, P. *Lov motýlů: francouzské šansony ve výběru, přebásnění a parafrázích Pavla Kopty*. Praha: Odeon, 1980. Dědečkovy překlady písní *Le fossoyeur* a *A l'ombre du cœur de ma mie* vyšly v knize Dědeček, J. *Klejme píseň dokola, Georges Brassens*. Praha: Panton, 1988. Překlad posledního rozebíraného textu byl součástí brožury k CD

převádí verš po verši velmi přesně. Ustálená spojení, která se hojně vyskytují v originále, ovšem v překladu tak častá nejsou (nalezli jsme jen dvě, ihned v první sloce): *na mou čest, hlady pojdu*. Oproti tomu se však stylistická vychýlení, zmiňovaná u originálu, v českém překladu objevují poměrně často. V textu tak vedle sebe nalezneme hovorové výrazy: *v gruntu, (hlady) pojdu, nebožák, kruci, funebrák* a výrazy, které lze považovat za knižní: *(Bůh svědkem) jest, s (velkou) nesnází, běd*. Kontrast mezi těmito výrazy je v porovnání s originálem příliš silný. Knižní charakter překladu ještě umocňuje syntaktická inverze: *nebýt kruté smrti však, vydělávám na mrtvých si tu, přirozené mně to nezdá se*.

Na rozdíl od originálu se vypravěč ve druhé sloce Koptova překladu obrací na posluchače: *Musím ale říci vám*.

Aktualizovaná slovní spojení, o nichž jsme se zmiňovali při popisu originálu, se v překladu neobjevují, český čtenář (posluchač) je o ně ochuzen.

Při celkovém hodnocení Koptova překladu je třeba konstatovat, že je stylově příliš nevyrovnaný. Časté odchylky od převážně knižního jazyka působí spíše rušivě a nikterak nepřispívají k charakterizaci vypravěče.

Nyní obrátíme pozornost k překladu písničkáře a překladatele Jiřího Dědečka. Jeho překlad písně *Le fossoyeur* vyšel v knize překladů Brassensových textů.⁶⁵ Překlad ovšem v době svého vzniku, tzn. v 80. letech, tvořil součást Dědečkova koncertního repertoáru. Možná i proto jsou v jeho překladu dodrženy césury v prvním dvojverší každé sloky. Tato césura odpovídá melodii a rytmu zpívané písně. Jediné místo, kde se Dědeček odklonil od formální stránky originálu, je druhý verš čtvrté sloky, kde přidal jednu slabiku: verš tak má 10 slabik.

Dědeček nejčastěji užívá tzv. přesný rým, ovšem některého jeho rýmy jsou gramatické (*ty se máš – vyděláš, zdcenej – placenej, stál – ptal*) a nalezli jsme i jeden rým bohatý (*dojetí – co je ti*).⁶⁶

Co se týče obsahu, je tento překlad volnější, nejedná se o doslovný „zrcadlový“ překlad. Místy se Dědeček původním významům vzdaluje: *Les vivants croient qu' j' n'ai pas de remords / A gagner mon pan sur l' dos des morts – Živí říkají: No ty se máš / Na čem tratíme, ty vyděláš!*, ovšem celkově ironický tón originálu a jeho sémantika se v překladu zachovává.

Dědeček ve svém překladu provedl stylizaci mluvené řeči pomocí nespisovných tvarů, především u adjektiv, sloves a adverbí: *zlej, zdcenej, placenej; chcíp, nýst, žertujou; líp*. Podobně jako v originálu i v překladu se objevují hovorové výrazy: *chlap, netlemí, kámo, pitomec*; a ustálená spojení: *Bůh uchovej, to se ví, všechno má svůj čas, s Pánem Bohem bud'*.

Jiří Dědeček, Georges Brassens. *Žalozpěv pro lehký holky*. Praha: Sony Music Bonton. p1998.

65 Viz pozn. 64.

Stylistických kontrastů tak Dědeček dosáhl postavením nespisovných a hovorových výrazů do okolí výrazů spisovných, místy až knižních: *říkají – žertujou, zřítš-li*. A právě tyto kontrasty napomáhají čtenáři (posluchači), aby si vytvořil představu o vypravěči, nešťastném a opovrhovaném hrobníkovi. Ten by si sice rád posluchačům postěžoval na svůj osud a vytvořil obrázek sebe jako vzdělaného člověka, ale počíná si při tom tak neobratně, že u posluchačů spíš vzbuzuje shovívavý úsměv.

V tomto smyslu se nám Dědečkův překlad zdá přesnější a vhodnější než překlad z P. Kopty. Je totiž o poznání hovorovější (a tak i věrohodnější) a kontrasty ve stylových rovinách nejsou přehnané, čímž lépe odpovídá originálu. Rozdíly mezi oběma překlady nejlépe ilustruje refrén. Původní: *J'suis un pauvre fossoyeur*, Kopta převedl: *Jsem jen hrobník ubohý*, zatímco v Dědečkově překladu nalezneme: *Má to hrobník trápení*. Ve druhém překladu sice chybí sebeidentifikace vypravěče, vyjádření je neosobní a má obecnější platnost, ovšem zároveň má podobu, která je v mluveném projevu běžná. Oproti tomu Kopta zachoval první osobu z originálu, ale jeho překlad zní nepřirozeně a posluchač-čtenář se právem může domnívat, že skutečná osoba by se asi vyjádřila jinak.

4.1.2 *A l'ombre du cœur de ma mie*

Šanson *A l'ombre du cœur de ma mie* se objevil na Brassensově šestém albu, které bývá označováno podle první skladby, *Le pornographe*, a vyšlo v roce 1958. Melodie této písně připomíná hrdinské nebo milostné balady, které ve středověku u šlechtických dvorů zpívali potulní zpěváci.⁶⁷ Tematicky ji lze zařadit mezi Brassensovy milostné písně, přičemž je třeba si v textu povšimnout erotických jinotajů a narážek.

Píseň má šest slok o čtyřech verších. Verše jsou osmislabičné; rýmové schéma je pravidelné; autor užívá sdružený rým: AA BB. Na nahrávkách autor vždy dvakrát opakuje první a druhý verš na začátcích slok.

Kromě podobností s trubadúřskými baladami autor v písni nalezneme i několik literárních aluzí: v první sloce se objevuje *la belle au bois dormant* (odkaz na pohádku ze sbírky Ch. Perraulta *Les Contes de ma mère l'Oye*, konkrétně na pohádku *La Belle au bois dormant*, *O šípkové Růžence*), ve čtvrté sloce *grand branle-bas dans Landerneau* (odkaz na hru *Les héritiers* A. Duvala)⁶⁸ a rovněž ve čtvrté sloce *tout le monde et son père* (odkaz na

66 Tento rým mimochodem použil ve svém překlad i P. Kopta.

67 O vlivu trubadúřských písní svědčí mj. výraz *ma mie*, který vychází ze středověkého *m'amie*, odvozeného od *mon amie*. Podobně *arbalète*, kuš nebo samostřel, je zbraň, která se užívala ve středověku. I samotné téma písně, tzn. milostné dobrodružství (ať už mimomanželské, milenecké, erotické či jiné) s vtipným, ač poněkud neuspokojivým koncem, posluchačům připomene středověkou píseň.

68 Landerneau je sice obec v Bretani, ovšem název obce vstoupil do širokého povědomí právě díky hře A. Duvala, která se zde odehrává. Ve hře samotné zazněla i věta: *ça va faire du grand bruit dans Landerneau*. Ta se pak vžila k označení zmatku a hluku, který provází jakékoli srocení lidu. Brassens ve svém šansonu

bajku *Le meunier, son fils et l'âne* J. de La Fontaine, odkud tato citace pochází).

Zpěvák vypráví posluchačům příběh o tom, jak přišel navštívit svou lásku, jak milence při polibku vyrušil pták hrozným řevem, který zburcoval celou vesnici, a jak potom vypravěčova milá projev náklonnosti odmítla, takže mu nezbylo, než se vrhnout na jinou zábavu. Na internetu se v souvislosti s tímto šansonem objevují různé názory na významy jednotlivých symbolů v písni.⁶⁹ Někteří lidé se domnívají, že pták, který v rozhodnou chvíli zabránil polibku, může být nelichotivým označením manžela vypravěčovy milenky.⁷⁰ Jiní pak zmiňují sexuální symboliku, která se v mnoha kulturách váže na ptáky, a předpokládají, že Brassens ve svém šansonu může mít na mysli spíše intimní kontakt dvou lidí, který skončí nenaplněný kvůli obavám z prozrazení a cudnosti spící krasavice. Pro účely naší translatologické analýzy postačí povšechné vědomí o tom, že se zde pracuje s jinotaji a jistým erotickým podtextem.

Kromě toho se v textu vyskytuje i řada výrazů, jejichž pomocí autor vytvořil atmosféru kouzel a pohádkovosti: již zmíněná spojení *la belle au bois dormant*, *bonnes fées*, *enchantelements*, která také bývala charakteristická pro svět, o němž vyprávěly středověké *chansons*.

Brassens si v tomto šansonu nehraje s jazykem, jak pro něj bývá obvyklé, nenajdeme zde žádná aktualizovaná ustálená spojení, prostřednictvím jazyka se tu nikterak necharakterizuje vypravěč a text není ironický. Jak jsme však konstatovali výše, je píseň bohatá na literární aluze a svým celkovým vyzněním (obsahovým i melodickým) připomíná středověký *chanson*, což považujeme za její nejvýznamnější rysy.

A L'OMBRE DU COEUR DE MA MIE G. Brassens	V STÍNU SRDCE Pavel Kopta	VE STÍNU SRDCE MĚ MILÉ Jiří Dědeček
A l'ombre du cœur de ma mie Un oiseau s'était endormi Un jour qu'elle faisait semblant D'être la belle au bois dormant	V stínu srdce mé nejsladší Dřímalo mládě kukaččí V den kdy ji kouzlem polibků Zaklel král skřítků do šípků	Ve stínu srdce mé milé Zaspalo ptáče zbloudilé, Když předstírala bláhová, že je Růženka Šípková.
Et moi me mettant à genoux Bonnes fées sauvegardez-nous Sur ce cœur j'ai voulu poser Une manière de baiser.	Já třeba jsem se strachy třás Kéž dobré víly chrání nás Na nejkrásnější růžičku Dal něco jako hubičku	A já jsem na kolena pad A zašeptal jsem, že bych rád S pomocí dobrých lesních víl To její srdce políbil.
Alors cet oiseau de malheur Se mit à crier au voleur Au voleur et à l'assassin Comm'si j'en voulais à son sein	A tehdy ten pták neštěstí Chyťte zloděje zavřeští A že prý si to odpykám Jak bych jí sahal bůhvíkam	Jenomže ptáče neblahé Střežilo spánek mé drahé, „Chyťte ho, chyťte!“ křičelo, Jako bych mířil na tělo.
Aux appels de cet étourneau Grand branle-bas dans Landerneau Tout le monde et son père accourt Aussitôt lui porter secours	Kleveta ještě za tepla Les víl a skřítků oblétla Příbuzní jako divocí K ní pospíchali s pomocí	Sběhl se celý Kocourkov Včetně všech sirotek a vdov, Ten zmatek trval celou noc, Všichni jí přišli na pomoc.

toto rčení upravil a užil zvukomalebnější výraz *branle-bas*.

69 www.analysebrassens.com

70 Později v textu se dokonce upřesňuje, o jaký druh ptáka jde: jedná se o étourneau, špačka, který nebývá považovaný za tvora příliš bystrého.

Tant de rumeurs, de grondements Ont fait peur aux enchantements Et la belle désabusée Ferma son cœur à mon baiser	Povstal povyk tak veliký Že vzbudil čarodějníky A než jsem řekl jí kdo jsem Zamkla mi srdce před nosem	Když ptáče vzkřiklo na poplach, Zmocnil se krásy stud a strach A před polibkem má milá Pečlivě srdce ukryla.
Et c'est depuis ce temps ma sœur Que je suis devenu chasseur Que mon arbalète à la main Je cours les voies et les chemins	Když stihla mě ta pohroma Stal jsem se lovcem sestro má A šípy pro svůj samostřel Jsem z trnů šípku přiostrčil	Sestřičko, poslyš, divná věc: Od toho dne jsem myslivec Jen bloudím s kuší na plecích Po skalínách a po lesích.

♪ České překlady (P. Kopta, J. Dědeček)

I tento šanson má v češtině dvě verze, jejichž autory jsou opět P. Kopta a J. Dědeček. Formálně oba překlady přesně kopírují vlastnosti originálu. Kopta ovšem kromě přesných rýmů užívá i rým bohatý (*pohroma – sestro má*). Objevuje se u něj i několik rýmů gramatických (*nejsladší – kukaččí, polibků – do šípku, růžičku – hubičku*). Naproti tomu Dědeček užil pouze rýmy přesné, přičemž ve dvou případech se jedná o gramatický rým (*bláhová – šípková, plecích – lesích*).

Při analýze originálního šansonu jsme došli k závěru, že oproti jiným Brassensovým textům není jeho dominantním rysem práce s jazykem, případně ironický postoj vůči některým společenským jevům apod. Důležitý je zde neobvyklý námět šansonu, postavy z říše kouzel a pohádek, a využívání jinotajů a náznaků, které bylo obvyklé v milostných trubadúrských písních. Proto se i při analýze překladů zaměříme především na jejich obsahovou stránku.

Začneme překladem P. Kopty, který vyšel pod názvem *V stínu srdce*. V jeho verzi na první pohled zarazí širší lexikálního pole říše kouzel a kouzelných bytostí. Oproti originálu, kde takové výrazy nalezneme jen tři: *la belle au bois dormant, bonnes fées, enchantements*, se jich u Kopty nachází velmi mnoho: *kouzlem polibků / Zaklel král skřítků*,⁷¹ *dobré víly, les víl a skřítků, čarodějníky*. Jak již bylo řečeno, v originálu tyto výrazy slouží k navození pohádkové atmosféry, v Koptově překladu jich však je příliš mnoho a působí spíše rušivě. Kromě toho jejich užití často neodpovídá smyslu originálu, především v první, čtvrté a páté sloce, kde se děj posouvá mimo svět lidí do světa pohádek a kouzelných bytostí, které se stávají aktéry dění.

Literární aluze, které jsem zmiňovali při analýze původního textu, se v překladu ztratily anebo jsou příliš nejasné. Největší problém pro překlad představuje citace J. de La Fontaine. V tomto případě zřejmě překladateli nezbyvá, než aluzi obejít a přeložit pouze smysl, jak také P. Kopta činí. V případě zmínky o Šípkové Růžence překladatel jen velmi nešikovně využívá

71 Pokud by navíc tento překlad měl sloužit jako písňový text, bylo by zřejmě na místě uvažovat i o tom, zda by hypotetický interpret vůbec dokázal čtvrtý verš první sloky vyslovit. Na malém prostoru se tu totiž

skutečnosti, že českému publiku je tento příběh důvěrně známý, a aluzi je díky tomu poměrně snadné zachovat. V posledním verši první sloky se tak objevuje nejasné a krkolomné: *Zaklel král skřítků do šípku*. Toponymum ve čtvrté sloce, které by navíc sloužilo jako literární aluze a ještě mělo sémantickou hodnotu, se jistě v překladu nahrazuje jen velmi těžko. Kopta ovšem na jakoukoli náhradu rezignoval a děj, jak již bylo řečeno, chybně lokalizoval do říše pohádek.

Za další důležitou vlastnost originálu jsme označili užívání jinotajů a více či méně otevřených erotických narážek. Domníváme se, že v Koptově překladu se tento rozměr originálu podařilo zachovat: *oiseau* z první sloky se stává *mládětem kukaččím*⁷² (a uplatňuje se zde i vedlejší význam zmiňovaný v souvislosti s originálem), *ce cœur* nahrazuje *nejkrásnější růžička*, *une manière de baiser* je *něco jako hubička*. Za zvláště vydařený považujeme překlad posledního verše třetí sloky a závěru celé písně: *jak bych jí sahal bůhvíkam* a *A šípy pro svůj samostříl / Jsem z trnů šípku přiostríl*, které jsou sice o poznání sexuálně explicitnější, ale přesto zachovávají původní metafory (*arbalète – samostříl*).

Podívejme se nyní na překlad Jiřího Dědečka. Ten nevyšel na žádné nahrávce, ale je k dohledání v souboru Dědečkových překladů vydaných knižně. Překlad názvu zní *Ve stínu srdce mé milé*, přičemž se jedná o doslovný překlad názvu původního.

V překladu budeme opět především hodnotit, do jaké míry se překladateli podařilo zachovat dominantní rysy originálu, přičemž se zaměříme na převod pasáží, které vytvářejí pohádkovou atmosféru, a též na pasáže s erotickými narážkami a literárními aluzemi.

Dědeček do svého překladu na konec první sloky vhodně zakomponoval zmínku o pohádkové princezně: *Že je Růženka Šípková*. Kocourkov, o kterém se hovoří v prvním verši čtvrté sloky, je smyšlená obec, která se stala součástí českého literárního dědictví. Je sice pravda, že s touto obcí konotuje představa společenství prostoduchých občanů, ovšem i takové společenství by zřejmě během nečekaných událostí vytvářelo především zmatek a chaos, jak tomu je v předloze. Užití názvu *Kocourkov* se nám proto v tomto případě jeví jako velmi příhodné. Poslední literární aluzi překladatel zcela vypustil, což je pochopitelné vzhledem k tomu, že odkazuje k původnímu francouzskému dílu, které v Čechách není všeobecně známé.

Výrazy, které částečně vytvářejí dojem pohádkového děje, nejsou v Dědečkově překladu zastoupeny stejně často jako v originálu; nalezneme pouze dva: *Růženka Šípková*, *dobrých lesních víl*. *Enchantements* (kouzla) z páté sloky tak z překladu vypadla.

objevuje příliš mnoho souhlásek: zaklel král skřítků do šípku.

72 Zde si také musíme povšimnout archaizující inverze přívlastku a řídícího substantivu.

Lechtivý a celkově erotický nádech celého šansonu je v tomto překladu značně potlačen. Překladatel se totiž až příliš věrně drží primárních významů jednotlivých výrazů, přičemž jejich vedlejší významy často opomíjí. Slovo *cœur*⁷³ tak například v češtině nahradilo slovo *srdce*, jehož význam je ovšem mnohem chudší než v originálu. Erotický náboj dvojverší: *Sur ce cœur j'ai voulu poser / Une manière de baiser*, pak překlad značně ochuzuje: *S pomocí dobrých lesních víl / To její srdce políbil*. Podobně se oslabuje význam slova *sein* ve třetí sloce, které překladatel převedl jako *tělo*, ačkoli slovníky nabízejí např. varianty *prsa*, *lůno*. Dále v překladu rovněž vystupuje pták, jenomže namísto dospělého jedince se v textu stále hovoří o mláděti: *ptáče zbloudilé, ptáče nebohé, ptáče vzkřiklo*. K jisté kompenzaci dochází v poslední sloce, kde Dědečkův vypravěč *bloudí s kuší na plecích*, přičemž plec, ve smyslu hrud', jistě působí mužnějším a tělesnějším dojmem než paže, mj. proto, že se častěji užívá v souvislosti se zvířaty. Za problematické ovšem považujeme řešení *kuše* za *arbalète*, protože zde ženský rod tohoto substantiva opět zeslabuje metaforickou představu zbraně jakožto mužského údu.

Srovnáme-li oba české překlady tohoto Brassensova šansonu, musíme konstatovat, že dominantní rysy originálu lépe zachovává překlad Pavla Kopty, který je celkově volnější než překlad J. Dědečka. I vůči Koptově překladu však máme důležitou výhradu, která souvisí s chybnou lokalizací děje a množstvím výrazů, které navozují dojem pohádkovosti.

4.1.3 *La mauvaise réputation*

Stejně jako *Le fossoyeur* se i šanson *La mauvaise réputation* objevil v roce 1952 na stejnojmenném albu.

Jedná se o kritiku stádního chování a o oslavu individualismu, kterou autor posluchačům podává v podobě vyprávění v Ich-formě.⁷⁴ Vypravěč popisuje, jak na něj reagují jeho sousedé, obyvatelé malé vesnice, když se postupně projevují jeho názory a postoje. Reakce jsou od počátku kritické a odmítavé a stupňují se, až na konci písně vypravěči hrozí poprava. Vypravěč při svém líčení dodržuje gramatická pravidla francouzštiny, ale jeho jazyk je místy hovorový, a dokonce téměř vulgární, díky čemuž působí věrohodně.

Píseň sestává ze čtyř slok o 10 verších s nestálým počtem slabik: první čtyřverší na začátku slok má osm slabik, další dvojverší jich má deset, následující dvojverší tvoří verše se šestnácti slabikami dělené uprostřed césurou a konečně poslední dvojverší sloky má znovu slabik osm. Dvojice po sobě jdoucích veršů spojuje rým.

73 Tento výraz podle slovníku *Dictionnaire de la langue française*, viz pozn. 62, mj. znamená: „Siège de la tendresse, de l'affection, de l'amour“ nebo též „Ardeur, désir qui porte vers quelque chose,“ s. 365.

74 Kromě těchto témat je z textu zřejmý i Brassensův antimilitaristický postoj a odpor k rigidnímu a paušálnímu dodržování společenských pravidel a zákonů.

V tomto šansonu autor opět originálně pracuje s jazykem. V textu tak objevíme výrazy z různých stylových rovin, ať už hovorové výrazy a vulgární (*je-ne-sais-quoi*, *cul-terreux*, *culs-de-jatte*), tak výrazy knižní (*je reste coi*). Brassens i zde využívá idiomy (*ça va de soi*, *lance la patte*) a ustálená spojení (*marche au pas*), která místy upravuje podle svého (*les ch'mins qui n'mènent pas à Rome*,⁷⁵ *En suivant mon ch'min de petit bonhomme*⁷⁶).

V případě této písně je významná i výstavba textu a jeho značná provázanost a soudržnost. Autor jí dosahuje různými prostředky od vnitrotextových odkazů (užití aktualizovaného a téměř identického znění známých frazémů v šestém verši první a poslední sloky: *En suivant mon ch'min de petit bonhomme – En suivant les ch'mins qui n'mènent pas à Rome*), přes paralelní konstrukce (*Tout le monde, sauf les*; užití tzv. gérondif v šestém verši každé sloky) a opakování (pátý, sedmý a osmý verš je stejný ve všech slokách – jedná se vlastně o jakýsi refrén),⁷⁷ po zmínky o jednotlivých lidských smyslech a částech těla, kterými je protkána celá píseň.

Všimněme si nejprve gradace děje. Od špatné pověsti a pomlouvání v první sloce se antagonistický postoj okolí postupně dostává k ukazování prstem, později fyzické inzultaci, a nakonec k hrozbě popravou.

Zmínky o lidských smyslech a lidském těle nalezneme hned v prvním dvojverší, kde se zmiňuje *mauvaise réputation* (hlas, mluvení) a později ve stejné sloce i pomluva (*Tout le monde médit de moi*). Ve druhé sloce pak nalezneme slovesa, a slovesná jména, pohybová a stavová (*je reste dans mon lit*, *marche au pas*) a hovoří se i o smyslech (sluchu: *En n'écoutant pas le clairon qui sonne* a hmatu: *montre au doigt*). Ve třetí sloce je několikrát řeč o pohybu: *j'croise*, *Poursuivi*, *J'lance la patte*, *s'retrouv' par terre*, *courir*, *se rue sur*. A konečně čtvrtá sloka poněkud vzdáleně odkazuje ke zraku a vidění: *Jérémie* (prorok, který před-vídal budoucnost) a *me voir*.

Nesmíme také opomenout další významný prostředek textové koheze, kterým je opozice v posledním dvojverší každé sloky: *Tout le monde médit de moi – les muets*, *Tout le monde me montre au doigt – les manchots*, *Tout le monde se rue sur moi – les culs-de-jatte*, *Tout le monde viendra me voir – les aveugles*. A opozice je samozřejmě přítomná v každém z citovaných veršů: *Tout le monde – moi / me* a také *Tout – sauf le*.

Za klíčovou vlastnost tohoto šansonu považujeme dějovou, výrazovou i textovou sevřenost. Vhodný překlad by měl tuto vlastnost textu zachovávat a využívat při tom stejné prostředky jako autor originálu, tzn. opakování, paralelní konstrukce, opozice a především

75 Brassens aktualizuje obvyklejší *tous les chemins mènent à Rome*.

76 Původně tento frazém zní: *Aller son petit bonhomme de chemin*.

77 Výjimku tvoří konec poslední sloky, kde namísto *ça va de soi* vypravěč, možná kvůli rýmu, ale spíše pro odlišení, říká: *bien entendu*.

gradace. Právě tyto prostředky tedy budeme vyhledávat při hodnocení překladů.

LA MAUVAISE RÉPUTATION G. Brassens	ŠPATNÁ REPUTACE – Pavel Kopta	ŠPATNÁ POVĚST – Jiří Dědeček
<p>Au village sans prétention, J'ai mauvaise réputation; Qu'je me démène ou qu'je reste coi, Je pass' pour un je-ne-sais-quoi! Je ne fais pourtant de tort à personne, En suivant mon ch'min de petit bonhomme. Mais les brav's gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux, Non les brav's gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux, Tout le monde médit de moi, Sauf les muets, ça va de soi.</p> <p>Le jour du Quatorze-Juillet, Je reste dans mon lit douillet. La musique qui marche au pas, Cela ne me regarde pas. Je ne fais pourtant de tort à personne, En n'écouter pas le clairon qui sonne. Mais les brav's gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux, Non les brav's gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux, Tout le monde me montre de doigt, Sauf les manchots, ça va de soi.</p> <p>Quand j'croise un voleur malchanceux, Poursuivi par un cul-terreux, J'lance la patte et pourquoi le taire Le cul-terreur s'r'trouv' par terre. Je ne fais pourtant de tort à personne, En laissant courir les voleurs de pommes. Mais les brav's gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux, Non les brav's gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux, Tout le monde se rue de moi, Sauf les culs-de-jatte, ça va de soi.</p> <p>Pas besoin d'être Jérémie, Pour d'viner l'sort qui m'est promis, S'ils trouv'nt une corde à leur goût, Ils me la passeront au cou. Je ne fais pourtant de tort à personne, En suivant les chemins qui n'mènent pas à Rome, Mais les brav's gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux, Non les brav's gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux, Tout l'mond' viendra me voir pendu, Sauf les aveugles, bien entendu.</p>	<p>V rodné obci kde žít je mi Mám reputaci ničemy Ať jdu rovně ať klopýtám Za mizeru mě mají tam Přitom ale neublížím kuřeti Platím daně činži ba i na děti Slušní lidé jsou celí paf Že jinudy chci jít než dav Slušní lidé jsou celí paf Že jinudy chci jít než dav Všichni pomlouvaj mě denně Kromě němých přirozeně</p> <p>Národ slaví pád Bastily Já jsem dál v noční košili Venku vyhrává kapela Mně žádnou radost nedělá Přitom ale neublížím kuřeti Jen polnice nepohne mě k dojetí Slušní lidé jsou celí paf Že jinudy chci jít než dav Slušní lidé jsou celí paf Že jinudy chci jít než dav Všichni na mne ukazují Krom bezrukých zdůrazňuji</p> <p>Chudák zloděj když utíká Před holí mistra řezníka Nohu nastavím a bum báb Zadnicí řezník vytře plac Přitom jinak neublížím kuřeti Akorát mám soucit s každou obětí Slušní lidé jsou celí paf Že jinudy chci jít než dav Slušní lidé jsou celí paf Že jinudy chci jít než dav Všichni vrhají se po mně Kromě chromých dodám skromně</p> <p>I když nemám zrak proroka Vím že nejpозději do roka Někdo vhodný strom najde si Na nějž mě za krk pověsí Přitom ale neublížím kuřeti Jsem jen jiný proto musím viseti</p> <p>Slušní lidé jsou celí paf Že jinudy chci jít než dav Slušní lidé jsou celí paf Že jinudy chci jít než dav Všichni viset už viděj mě Kromě slepých samozřejmě.</p>	<p>Ať už chci nebo nechci Nemám dobrou pověst ve vsi Ať jsem kde jsem každé kouká Maj mě za divnýho brouka. Já jim přitom ubližovat nebudu Já klopýtám stezkou svého osudu Ale dobří lidé těžce snášej osamělý pěšce Ale dobří lidé těžce snášej osamělý pěšce Pomlouvaj mě dennodenně (Mimo němý, přirozeně).</p> <p>Je tu květen státní svátky Ale já se držím zpátky Oknem slyším břešknou trubku Ale já si radši schrupnu. Já jim přece ubližovat nebudu V průvodu bych dělal jenom ostudu Ale dobří lidé těžce snášej osamělý pěšce Ale dobří lidé těžce snášej osamělý pěšce Kdekdo hrozí směrem ke mně (Bezruký ne, samozřejmě).</p> <p>Když vidím jak ženou chlápka Kterej na trhu krad jabka Davu pod nohy v tu ránu Kladu šlupky od banánu. Já jim přece ubližovat nebudu Když nechám jít ubohýho pobudu Ale dobří lidé těžce snášej osamělý pěšce Ale dobří lidé těžce snášej osamělý pěšce Už se vztekle řítí ke mně (Mimo chromý, samozřejmě).</p> <p>Nemusím bejt jasnovidej Abych znal svůj osud bídněj: Jen co najdou vhodnou šňůru Vytáhnou mě za krk vzhůru. Ačkoliv jim ubližovat nebudu Jen tou jejich cestou s nima nepudu!</p> <p>Ale dobří lidé těžce snášej osamělý pěšce Ale dobří lidé těžce snášej osamělý pěšce S popravou si přijdou na svá (Mimo slepý, to je jasný).</p>

♪ České překlady (P. Kopta, J. Dědeček)

I v případě šansonu *La mauvaise réputation* jsme našli překlady Pavla Kopty a Jiřího Dědečka a ani tentokrát se neshodují jejich překlady názvu písně: P. Kopta převedl *Špatná reputace*,⁷⁸ J. Dědeček *Špatná pověst*.

Oba překlady jsou, stejně jako předloha, rozdělené do čtyř slok. Co do počtu slabik se

⁷⁸ Výraz *reputace* je hovorový, takže hovorovost, která, jak uvidíme, je v tomto textu důležitá, se

Dědeček věrně drží originálu, zatímco u Kopty mají na rozdíl od předlohy pátý a šestý verš jedenáct slabik. Poslední slabika je nepřízvučná, jedná se o ženský rým. Koptovy rýmy jsou většinou přesné, přičemž tři z nich jsou gramatické (*mě denně – přirozeně, kuřeti – dojetí, proroka – do roka*). Stejný počet gramatických rýmů je i v překladu J. Dědečka (*dennodenně – přirozeně, chlápka – jabka, jasnovidnej – osud bídnej*).

I v obou překladech se posluchačům dostává vyprávění v Ich-formě o tom, jak vypravěče vnímá jeho okolí, ovšem jednotlivé aspekty vypravěčova projevu, jak jsme je popsali výše, neřešili oba překladatelé stejně. V Koptově překladu se objevuje aktualizovaný idiom přímo v refrénu: *Přitom jinak neublížím kuřeti*,⁷⁹ *lidé jsou celí paf*, vyskytují se v něm i výrazy a obraty z různých stylových vrstev jazyka: hovorové *činže, bum bác, akorát, platím ... na děti* nebo knižní *viseti, kde žít je mi, něž, nepohne mě k dojetí*. Koptův vypravěč ovšem používá spisovné slovesné koncovky, přičemž dodržuje i jejich správné délky:⁸⁰ *klopýtám, neublížím, platím, zdůrazňuji, mají, vrhají* a podobně nakládá i s adjektivy: *němých, slušní, jiný* apod., což má za důsledek, že jeho projev nepůsobí zcela věrohodně.

Také Dědeček ve svém překladu užívá idiomy a nespisovnou, hovorovou a obecnou češtinu (*snášej, osamělý, nepudu*) vedle jazyka spisovného a místy i poněkud zastaralé výrazy (*dobří lidé, pěšec*). Toto mísení rejstříků je rušivé pouze v refrénu, tzn. v sedmém verši, kde je kontrast spisovné a nespisovné češtiny příliš velký: *Ale dobří lidé těžce snášej osamělý pěšce*.⁸¹ Navíc se refrén v písni opakuje osmkrát, takže tento problém zcela jistě nezůstane posluchačem nepovšimnut. Idiomatické vyjádření nalezneme například v první a druhé sloce: (mít někoho) *za divnýho brouka, bych dělal jenom ostudu* nebo v poslední sloce: *si přijdou na svý*. Časové ohraničení *jen co ...* je také ustálené slovní spojení užívané typicky v mluveném projevu.

Oba překladatelé se také museli vypořádat s odkazem na francouzské reálie ve druhé sloce: *Le jour de Quatorze-Juillet*. Každý k tomuto překladatelskému problému přistupoval jinak. Zatímco Kopta zvolil exotizační přístup a ponechal odkaz na francouzské reálie: *Národ slaví pád Bastily*, Dědeček pasáž naturalizoval: *Je tu květen státní svátky*. Původní posluchači přesně vědí, jak probíhají oslavy pádu Bastily, že se mj. konají vojenské přehlídky, a proto je nepřekvapí, když pak vypravěč zmiňuje pochodování a polnici. Tato souvislost ovšem českému posluchači jasná být nemusí, takže ačkoli díky zmínce o Bastile ví, že je děj ve skutečnosti zasazený do Francie, nemusí chápat, proč vyhrává kapela apod. Květnové státní

objevuje už v názvu.

79 Obvykle se totiž hovoří o tom, že by někdo nedokázal „ublížit ani mouše“.

80 Až na dvě výjimky: *pomlouvaj a viděj*.

81 Možná Dědeček toto řešení zvolil právě proto, že je tak kontrastní, možná jím chtěl ironicky ukázat, jak by o sobě asi mluvili oni „dobří lidé.“ V tom případě se nám však jako vhodnější řešení jeví Koptovo *slušní lidé*, kde se zdůrazňuje slušnost, slušné chování, a nikoli dobrota.

svátky se dnes také neslaví vojenskou přehlídkou a Dědeček svým řešením vlastně posunul děj před rok 1989, do období, na němž mohl dát lépe vyniknout antimilitaristickému postoji vypravěče, který odmítá jít s davem. Tímto řešením svůj překlad pevně zasazuje do českého prostředí, což se nám v tomto případě jeví jako lepší překladatelská strategie.⁸²

Popsali jsme si, jak oba překladatelé pracují s jazykem a jeho různými stylovými rovinami. Podívejme se nyní podrobněji na to, jak překladatelé naložili s vlastnostmi původního textu, které jsme výše označili za klíčové, tzn. s textovou a dějovou výstavbou. Jak již bylo řečeno, Pavel Kopta ve svém překladu drží po celou dobu neměnný refrén, v pátém, sedmém a osmém verši. Gradace děje je v poměrně významově přesném překladu zcela dodržena: *reputace – pomlouvaj – ukazují – vrhají – viset viděj*. Stejně tak Kopta zachovává opozici v posledním dvojverší každé sloky: *všichni – krom(ě)*, *sloveso – adjektivum (pomlouvaj – němých, ukazují – bezrukých, vrhají – chromých, viděj – slepých)*. Výrazy, které patří do lexikálního pole smyslů a jejich užití, případně slovesa pohybová, se v objevují v každé sloce: *pomlouvaj* (pusa), *ukazují* (ruce), *vrhají se* (celé tělo), *viděj* (oči), *jdu, klopýtám, utíkám*, (nohu) *nastavím*, ovšem je jich méně než v originálu. Kopta užívá méně dynamické výrazy a mění perspektivu (*En suivant mon ch'min de petit bonhomme – Platím daně činži na děti, la musique qui marche au pas – vyhrává kapela, Le cul-terreur s' r'trouv' par terre – řezník vytře plac*),⁸³ takže i celý jeho překlad působí více staticky. Kde však již nejde o významovou blízkost předlohy a překladu, v případě paralelních konstrukcí a vnitrotextových odkazů, Koptův překlad pokulhává a tyto prostředky koheze zcela opomíjí.

Jiří Dědeček ve svém překladu také dodržuje gradaci děje z předlohy: *pověst – pomlouvaj – hrozí – řítí – s popravou*. V jeho textu se objevuje refrén, který je v sedmém a osmém verši neměnný, v pátém verši v průběhu písně dochází k malým obměnám: *Já jim přitom / přece ubližovat nebudu / Ačkoliv jim ubližovat nebudu*, avšak i přes tyto obměny je zjevné, že se jedná o opakování refrénu. Naopak opozici z posledního dvojverší Dědeček částečně vypustil, když podmět v devátém verši všech slok ponechal nevyjádřený (je jím „oni“, možná *dobří lidé*), případně jej změnil (v druhé sloce, *kdekdo*), takže podmět nezahrnuje všechny, z nichž by bylo možné vytknout jednu skupinu lidí (*němý / bezruký / chromý / slepý*), jak je to v originálu. Opozice sloveso – adjektivum překladatel drží v prvních třech slokách: *pomlouvaj – němý, hrozí – bezruký, řítí – chromý*, ovšem v poslední sloce tato

82 Zajímavé je, že v knize svých překladů Brassensových textů vydané v roce 1988 Dědeček ponechal původní měsíc: *Červenec je, státní svátky*, ale v prospektu k CD s Brassensovými písněmi z roku 1998, který obsahuje i texty (originálu a překladu), už překladatel naturalizoval. Tento překladatelský posun tedy překladatel udělal až po politických změnách v roce 1989, ačkoli v té době se během květnových oslav již vojenské přehlídky nekonaly.

83 Ostatně celý začátek třetí sloky je původně velmi dynamický, což se Koptovi podařilo zachovat jen zčásti.

opozice zcela zanikla, když Dědeček použil idiom *si přijdou na svý*. Paralelní konstrukce, které jsme našli v předloze, se v překladu vyskytují také, ačkoli na jiných místech: v prvním a třetím verši první sloky (*At' už chci ... - At' jsem kde...*), ve druhém a čtvrtém verši druhé sloky (*Ale já se držím zpátky – Ale já si radši ...*). Našli jsme i vnitrotextové odkazy, když Dědeček v šestém verši první a poslední sloky hovoří o pohybu a o tom, kudy se bude vypravěč ubírat, byť jen obrazně: *Já klopýtám stezkou svýho osudu – Jen tou jejich cestou s nima nepudu!* Co se týče slov souvisejících se smysly a částmi těla, neužívá je Dědeček v takové míře, jako se nacházejí v originálu: sluch a hlas (*pověst, pomlouvaj, němý, slyším břešnou trubku*), zrak (*kouká, jasnovidej*), části těla (*bezruký, chromý, slepý*). Zajímavé nám však připadá množství plnovýznamových sloves pohybu: *klopýtám, hrozí, ženou, kladu, řítí, nechám jít, najdou, vytáhnou*. Dynamika, kterou jsme postrádali v překladu P. Kopty, je zde zachována velmi přesně.

Viděli jsme, že se v obou překladech celkem přesně převádí význam původní písně. Překlad Pavla Kopty více využívá prostředky textové koheze, jako je mechanické opakování refrénu. Oproti tomu je Dědečkova verze ve využívání těchto prostředků koheze nápaditější, nenacházíme v takové míře mechanické opakování, ale opakování s obměnou, nebo například paralelní konstrukce apod. Na druhé straně Dědeček v závěru písně, tzn. na velmi exponovaném místě, rezignoval na důležitou opozici (*voir – aveugles*), čímž svůj překlad značně ochudil.

Na základě rozboru tří poměrně rozmanitých textů G. Brassense a jejich překladů od P. Kopty a J. Dědečka jsme mohli konstatovat, že kde je dominantním rysem významová rovina textu spojená s osobitou brassensovskou ironií, jsou zdařilejší překlady J. Dědečka, jehož vlastní tvorba také často s ironií pracuje. Naproti tomu však texty obraznější, které využívají například jinotajů a významy nejsou prvoplánové, lépe převedl P. Kopta.

4.2 Jacques Brel

4.2.1 *La chanson des vieux amants*

První Brelův šanson, kterým se budeme zabývat, nese název *La chanson des vieux amants*. Objevil se na albu *Jacques Brel '67*, které vyšlo v roce 1967.

Píseň sestává ze tří slok a refrénu, který se beze změny opakuje po každé sloce. Sloky mají deset osmislabičných veršů. Rýmové schéma je s malou obměnou ve třetí sloce zachované v celém šansonu: AB AB CDE CDE.

Jedná se o milostnou báseň, která mapuje vývoj vztahu mezi mužem a ženou, jak ho po letech jeden z nich, pravděpodobně muž,⁸⁴ hodnotí. Příběh je vyprávěný v Ich-formě. V textu se popisuje, jak se během let proměňoval vztah mezi milenci: v první sloce jsou plní vášně, opouštějí se a dělají velká gesta;⁸⁵ ve druhé sloce si navzájem ubližují a hledají rozptýlení v jiných, hlavně tělesných, vztazích;⁸⁶ třetí sloka pak zachycuje milence ve stáří, kdy si uvědomují plynutí času, který přispěl k tomu, že vášně neplanou tak silně jako dřív a všechny výkyvy jsou mírnější a kontrolovanější, ačkoli mezi milenci jsou i nadále jisté neshody.⁸⁷ Různé fáze vztahu pak Brel popisuje pomocí metafor, především z lexikálního pole počasí: *orages, éclats des ... tempêtes* a také metaforami z oblasti čarodějnictví: *sortilège, envoûtement, pièges*. Mezi básnickými figurami, které autor ve svém textu použil, nesmíme opomenout oxymóron na konci celé písně: *la tendre guerre*.

Z tematického hlediska hrají významnou roli výrazy času a další výrazy ze stejného lexikálního pole: *vingt ans, mille fois, de l'aube jusqu'à la fin du jour, encore, de temps en temps, finalement, temps, un peu moins tôt, en peu plus tard, toujours*. Čas se v různých obměnách zmiňuje v celé písni a vytváří její tematickou soudržnost.⁸⁸ Kohezi ovšem napomáhají i jiné prostředky, například sledy symetrie já – ty: *Mille fois tu pris ton bagage / Mille fois je pris mon envol, Tu avais perdu le goût de l'eau / Et moi celui de la conquête, Moi, je sais tous tes sortilèges / Tu sais tous mes envoûtements, Tu m'as gardé de pièges en pièges / Je t'ai perdue de temps en temps, Bien sûr tu pleures un peu moins tôt / Je me déchire un peu plus tard*. Některé z těchto veršů mají i paralelní konstrukce podobně jako verše následující: *Et plus le temps nous fait cortège / Et plus le temps nous fait tourment, On laisse moins faire le hasard / On se méfie du fil d'eau*, případně pracují s různými tvary téhož

84 Usuzujeme tak na základě páteho verše druhé sloky: *tu pris quelques amants*, kde *amants* je v maskulinu.

85 První sloka: *Bien sur nous eûmes des orages, tu pris ton bagage, je pris mon envol, Des éclats des ... tempêtes*.

86 Druhá sloka: *Moi, je sais tous tes sortilèges / Tu sais tous mes envoûtements / Tu m'as gardé de pièges en pièges / Je t'ai perdue, ... tu pris quelques amants / Il faut bien que le corps exulte*.

87 Třetí sloka: *Et plus le temps nous fait cortège / Et plus le temps nous fait tourment, ... tu pleures un peu moins tôt / Je me déchire un peu plus tard / Nous protégeons moins nos mystères / On laisse moins faire le hasard / On se méfie du fil de l'eau*.

slovesa: *Il fallait bien passer le temps / Il faut bien que le corps exulte / ... / Il nous fallut bien du talent*. Také obraz vody se opakuje v devátém verši první a poslední sloky: *Tu avais perdu le goût de l'eau / On se méfie du fil de l'eau*. Voda má zřejmě v první sloce sloužit jako metafora jakéhosi elánu a touhy do života, ve třetí pak asi *fil de l'eau* označuje tok času.

Za dominantní rys tohoto Brelova šansonu bychom označili patos a jazykové prostředky, s jejichž pomocí autor tento patos vytváří, především básnické figury a obraznost. V překladu je také nutné zohlednit textovou kohezi, která probíhá na několika rovinách.

LA CHANSON DES VIEUX AMANTS J. Brel	PISEŇ STARÝCH MILENCŮ J. Dědeček	MÁ LÁSKO – Pavel Kopta
Bien sûr nous eûmes des orages Vingt ans d'amour c'est l'amour fol Mille fois tu pris ton bagage Mille fois je pris mon envol Et chaque meuble se souvient Dans cette chambre sans berceau Des éclats des vieilles tempêtes Plus rien ne ressemblait à rien Tu avais perdu le goût de l'eau Et moi celui de la conquête	Co bouří prošlo mezi námi když láska šílí dvacet let Tisíckrát jsem si balil krámy tisíckrát chtělas odletět Tady to slyšel každý kout těch řečí nikam odnikud a pak těch vichřic až bůh brání Stačí si jenom vzpomenout ztratilas na čas vody chuť a já zase chuť k dobývání	Už deset let nám láska slouží Anebo my sloužíme jí? Kdo žízeň má ten pije z louží A kdo hlad má i kůru jí My rozešli se tisíckrát V tom pokoji kde páchne plyn A kde i dnes kolébka schází Ty ztratil jsi chuť dobývat A já zas chuť tvých sladkých slin Náš zvadlý květ už vypad z vázy
Mais mon amour Mon doux mon tendre mon merveilleux amour De l'aube claire jusqu'à la fin du jour Je t'aime encore tu sais je t'aime	Ó láska má má sladká něžná láska zázraků do nových svítání i soumraků já má tě rád a chci mít stále...	Ó láska má Má sladká něžná láska přísahám Že ač se štěstí točí zády k nám Já stále mám tě ráda
Moi, je sais tout tes sortilèges Tu sais tous mes envoûtements Tu m'as gardé de piège en pièges Je t'ai perdu de temps en temps Bien sûr tu pris quelques amants Il fallait bien passer le temps Il faut bien que le corps s'exulte Finalement finalement Il nous fallut bien du talent Pour être vieux sans être adultes	Ty poznáš kdy mi oči planou a já tvá kouzla všechna znám bděla nad mými kroky stranou a já tě ztrácel tu a tam Já vím že přišel ten či ten noc bývá dlouhá dlouhý den když roztoužené tělo velí Však díky tomu nakonec zvládli jsme aspoň jednu věc - zestárnout jako nedospělí	Kde trámy vzít když strop se hroutí? Les vyhořel a je z něj troud Ze srdce zbyl košíček z proutí Čím zastavíme dravý proud? Já nebyla tvá jediná Ty znal jsi tolik jiných úst Kdo bez hříchu je ten at' soudí I tajnosnubná květina Když s rozkoší chce kvést a růst Tak roste tam kde vítr proudí
Mais mon amour Mon doux mon tendre mon merveilleux amour De l'aube claire jusqu'à la fin du jour Je t'aime encore tu sais je t'aime	Ó láska má Má sladká něžná láskou zázraků do nových svítání i soumraků já mám tě rád a chci mít stále...	Ó láska má Má sladká něžná láska přísahám Že ač se štěstí točí zády k nám Já stále mám tě ráda
Et plus le temps nous fait cortège El plus le temps nous fait tourment Mais n'est-ce pas le pire piège Que vivre en paix pour des amants Bien sûr tu pleures un peu moins tôt Je me déchire un peu plus tard Nous protégeons moins nos mystères On laisse moins faire le hasard On se méfie du fil de l'eau Mais c'est toujours la tendre guerre	Vždyť jak se náš čas připozdívá a vtahuje nás jako vír tu pro milence v sobě skrývá nejhorší z nástrah – klid a mír Ty sice šetříš slzami a já jsem zřídka rozerván a každý mň tájí to svoje Hra náhod už je za námi a zrádný pramen zakopán dál ale zuří něžné boje	Už deset let nám láska slouží A teď nám výpověď chce dát Snad znavena po klidu touží Já bojím se jí na to ptát Tak pojď snad dá si ještě říct My můžem před ní pokleknout Jen podívej jak na nás kývá Vždyť sami nezmůžeme nic s ní můžeme tím proudem plout Tak pojď Co jiného nám zbývá?
Mais mon amour Mon doux mon tendre mon merveilleux amour De l'aube claire jusqu'à la fin du jour Je t'aime encore tu sais je t'aime	Ó láska má má sladká něžná láska zázraků do nových svítání i soumraků já mám tě rád a chci mít stále...	Ó láska má Má sladká něžná láska přísahám Že ač se štěstí točí zády k nám Já stále mám tě ráda

♫ České překlady (J. Dědeček, P. Kopta)

Brelův šanson přeložil a v roce 2004 i nazpíval a vydal na CD Jiří Dědeček. Jeho překlad nese název *Píseň starých milenců* a objevil se na CD s překlady deseti Brelových písní nazvaném podle jedné z nich *Musíme vidět dál*.⁸⁹

Stejně jako předloha sestává i překlad ze tří slok o deseti verších a refrénu. Rýmové schéma není, narozdíl od originálu, zcela pravidelné: v první a třetí sloce se střídá rým střídavý a postupný (AB AB CDE CDE), ve druhé sloce zase rým střídavý, sdružený a obkročný (AB AB CC DEED). Liší se i počty slabik, kdy první, třetí, sedmý a desátý verš mají slabik devět, ovšem v těchto případech se jedná o ženský rým s poslední slabikou nepřízvučnou. Dědeček pak nejčastěji užívá rým přesný, některé rýmy jsou však gramatické (*zázraků – soumraků, připozdívá – v sobě skrývá, rozerván – zakopán*).

Po obsahové stránce překladatel celkem úspěšně zachovává významy, ačkoli se nám některá dílčí řešení zdají problematická. Brel ve svém šansonu při popisu tří fází vztahu mezi vypravěčem a jeho milenkou užíval metafory. V Dědečkově překladu tyto metafory sice nalezneme ve všech slokách, ale jsou poněkud oslabené. V první sloce se jimi popisuje nejdramatičtější fáze vztahu: *Co bouří prošlo mezi námi, a pak těch vichřic až bůh chraň*. Ve druhé sloce, v období, kdy mezi milenci došlo k jakémusi odcizení, jsou metafory kouzel a čar zachovány jen částečně: *a já tvá kouzla znám, láska zázraků*. Ve třetí sloce, kdy vztah vlivem času dospěl k umírněnosti, se užívá personifikace času: *naš čas (se) připozdívá / a vtahuje nás jako vír*. Také oxymóron z posledního verše se překladateli podařilo zachovat: *něžné boje*.

Na úrovni významů si však v Dědečkově překladu musíme povšimnout i několika problematických míst. Například bezvýchodnost vztahu v šestém verši první sloky naznačuje slovy: *těch řečí nikam odnikud*, přičemž užívá aktualizaci idiomu „odnikud nikam“, ačkoli zde v předloze idiom není, a navíc zcela vynechává silný obraz chybějící kolébky: *Dans cette chambre sans berceau*. Nepřítomnost dítěte zcela jistě hrála v proměnách vztahu svou roli, ovšem český posluchač se o ní nedozví. V devátém verši první sloky pak Brelův vypravěč říká: *Tu avais perdu le goût de l'eau*, přičemž „goût de l'eau“ jsme výše vykládali jako „chuť žít, životní elán“ (viz význam frazému „Être comme un poisson dans l'eau“), o nějž vypravěčova milénka, zřejmě dočasně, přišla. Překládá-li Dědeček tento verš: *ztratila na čas vody chuť*, tzn. doslovně, význam se ztrácí a verš nedává smysl. Podobně nesmyslné se jeví i české znění prvního verše poslední sloky: *Vždyť jak se náš čas připozdívá*, kde se zřejmě měla objevit nějaká podoba českého idiomu „krátí se nám čas“. Pravděpodobně kvůli rýmu bylo nutné idiom upravit, ovšem jeho konečné znění není jasné. Poněkud nejasný je i smysl

samotného refrénu: *lásko zázraků / do nových svítání i soumraků / já mám tě rád a chci mít stále ...* Zřejmě se jedná o pohled do budoucnosti, proto „nové svítání a soumraky“, ovšem souvislost mezi refrénem a zbytkem textu, který spíše popisuje minulost vztahu, není úplně jasná.

Nyní se zaměříme na lexikální pole postupu času a s ním související pole počasí a vody. Tok vody a zmíněné atmosférické jevy totiž v originálu slouží jako hmatatelné ukázky toho, jak čas plyne. Dědeček v souvislosti s postupem času užil následující výrazy: *dvacet let, tisíckrát, čas, do nových svítání i do soumraků, stále, kdy, tu a tam, noc, den, nakonec, čas připozdívá, zřídka, už, dál*, což je víc, než jsme jich našli v předloze. Lexikální pole počasí je zastoupené jen dvěma výrazy: *bouří, vichřic*, a konečně obraz vody se objevuje v první a poslední sloce: *vody, slzami, pramen*. Je tedy zřejmé, že Dědeček ve svém překladu dosahoval soudržnosti v textu i pomocí širokých lexikálních polí některých slov.

Kohezi původního textu umocňovaly symetrické rýmy a obrazy, které jsou v překladu zachovány: *Tisíckrát jsem si balil krámy / tisíckrát chtělas uletět, ztratilas na čas vody chuť / a já zase chuť k dobývání, Ty poznáš kdy mi oči planou / a já tvá kouzla znám / bdělas nad mými kroky stranou / a já tě ztrácel tu a tam*. Paralelní konstrukci jsme v textu našli jen jedinou, ve druhém a čtvrtém verši druhé sloky: *a já tvá ..., a já tě...*

Celkové vyznění Brelovy písně se podle našeho názoru Dědečkovi zachovat nepodařilo, a to i přesto, že poměrně zdárně převedl většinu dílčích prostředků originálu. Domníváme se, že hlavní rozdíl ve vyznění způsobily drobné stylistické a významové posuny, z nichž několik jsme zmínili výše. Podívejme se nyní i na další problémy překladu. Dědeček například v druhém verši personifikuje výraz *láska*, který se stává aktérem: *láska šílí*, ale v originálu se hovoří o šílené lásce, *amour fol*. Výraz *krámy* ve třetím verši je expresivní a označuje „věci nemající velkou cenu“, ⁹⁰ zatímco původní *bagage* spadá do neutrální slovní zásoby s poněkud odlišným významem. Kromě toho *balit si krámy* je také expresivní slovní spojení, což *prendre le baggage* není. I označení množství pomocí frazému v sedmém verši první sloky: *až bůh brání*, je expresivní, ačkoli originál užívá poetickou metaforu: *Des éclats des vieilles tempêtes*. Ve druhé sloce pak Dědeček dvakrát užívá ustálená spojení, aby ozřejmil nahodilost událostí: *a já tě ztrácel tu a tam / Já vím že přišel ten či ten*. Ustálené spojení *de temps en temps* sice skutečně značí nahodilost v čase a opakování, ovšem výrazem *quelques amants* se naznačuje, že totožnost milenců je lhostejná. Svévolným opakováním ustálených spojení se v češtině snižuje napětí, a tudíž i patos. V devátém verši zase Dědeček užívá hodnotící částici *aspoň* (ve významu přinejmenším), a jeho překlad tak vyznívá posměšně: dokázali jsme jen zestárnout

89 Dědeček, J. *Musíme vidět dál*. Praha: Music Vars, p2004.

90 SSJČ, s. 431.

jako mladí. Při pohledu na předlohu se zdá, že pro takové hodnocení chybí opora: *Il nous fallut bien du talent / Pour être vieux sans être adultes*, zde vnímáme spíše ve smyslu „stálo nás to mnoho sil“. Takovými drobnými posuny se mění celkový charakter písně, ve které se tak objevuje ironie, jež v originálu chybí.

Českému posluchači se dostává znění s řadou posunů, významových i stylových, s nepříliš jasným refrénem a dalšími místy v textu, o kterých jsme se zmínili výše, s chybně formulovanými idiomy a, oproti originálu, i s vynechaným významným obrazem. Všechny tyto nedostatky pak společně mění vyznění písně, která v Dědečkově překladu přichází o svůj patos.

Obrátme teď pozornost k verzi Pavla Kopty, která je známá především v interpretaci Hany Hegerové. V jejím podání se píseň s názvem *Má láska* objevila v roce 1969 na albu *Hana Hegerová*.⁹¹

Po formální stránce se Koptova verze bez zbytku drží předlohy: má tři sloky o deseti verších, po každé sloce následuje refrén. První, třetí, sedmý a desátý verš ve sloce mají devět slabik, přičemž devátá slabika je v nich nepřízvučná, ostatní verše jsou osmislabičné. Rýmové schéma se drží vzorce AB AB CDE CDE, a tak kombinuje rým střídavý a obkročný. Většina rýmů v této verzi je přesných, některé jsou i gramatické (*troud – proud, slouží – touží, dát – ptát, pokleknout – proudem plout, kývá – zbývá, soudí – proudí*), ovšem našli jsme i rýmy bohaté (*slouží – z louží, hroutí – proutí, jediná – květina*).

Podobně jako Brelův šanson i tato verze je milostná báseň, ve které se hovoří o vztahu mezi mužem a ženou. Zde ovšem hovoří žena. Prostředky, jež Kopta ve své verzi použil, jsou do jisté míry shodné s Brelovými. I zde nalezneme řadu metafor, které zastupují téma písně: láska. Láska je tu i personifikovaná, a to především v poslední sloce: *láska (nám) slouží, láska ... výpověď chce dát, po klidu touží, dá si ... říct, kývá*. A stejně jako Brel v originálu i Kopta využívá symetrické formulace: *Ty ztratil jsi chuť dobývat / A já zas chuť tvých sladkých slin, Já nebyla tvá jediná / Ty znal jsi tolik jiných úst*, paralelní vyjádření: *Tak pojď* v pátém a desátém verši třetí sloky a vnitrotextové odkazy: *Už deset let nám láska slouží* v prvním verši první a třetí sloky.

Zásadní rozdíl mezi oběma verzemi se týká obsahové stránky textu. Na rozdíl od Brelova textu se zde nevypráví o tom, jak se proměňoval vztah mezi mužem a ženou v rámci určitého období. Koptova vypravěčka teskní nad směrem, kterým se její milostný vztah ubírá, přičemž svou lásku pomocí mnoha nejrozumnějších metafor připodobňuje k různým předmětům, jež je třeba spravit a udržovat, případně usměrnit: *strop ... se hroutí* (druhá sloka, první verš),

les (který) *vyhořel* (druhá sloka, druhý verš), *srdce jako košíček z proutí* (druhá sloka, třetí verš), *dravý proud* (druhá sloka, čtvrtý verš), *tajnosnubná květina* (druhá sloka, osmý verš), nebo lidským potřebám, jež je třeba ukojit: *žízeň* a *hlad* (druhý a třetí verš první sloky). Ve třetí sloce má láska podobu čehosi personifikovaného, na co lze pohlédnout a k čemu se lze obrátit s prosbou. Ovšem i v Koptově verzi se zachovaly některé Brelovy obrazy: rozchod (*My rozešli se tisíckrát*, první sloka, pátý verš), kolébka (*A kde i dnes kolébka schází*, první sloka, sedmý verš), tělesnost a nevěra, zde však pouze jednostranná (*Já nebyla tvá jediná / Ty znal jsi tolik jiných úst*, druhá sloka, pátý a šestý verš).

Oproti předloze také Kopta některé prvky přidal. Například ve třetí sloce se vypravěčka přímo obrací ke svému milenci a pobízí ho k činnosti: *Tak pojď*, a navíc zde užívá frazém: *Co jiného nám zbývá?*

Při pohledu na tematický rozbor originálu a Koptovy verze nám nezbývá než konstatovat, že před sebou nemáme překlad, ale spíše parafrázi.⁹² Kopta vytvořil nové umělecké dílo, které vychází z tematické a formální skladby originálu, přičemž cílové publikum je vnímá spíše jako svébytné umělecké dílo,⁹³ a nikoli jako dílo odvozené. Kopta navíc svým textem vystavěl milostný příběh, který posluchače zaujme a působí na ně svou naléhavostí, čemuž napomáhá i značně patetická formulace přísahy v refrénu. I přestože tedy Koptovu verzi nehodnotíme jako překlad, ale spíše jako parafrázi, jeví se nám, že základní vlastnost originálu, za kterou jsme označili patos, je u Kopty zachovaná věrněji než u Dědečka.

4.2.2 *Les vieux*

Další šanson Jacqueese Brela, kterým se budeme zabývat, nese název *Les Vieux* a objevil se na albu *Les Bonbons* vydaném v roce 1966. Jedná se o zhudebněnou báseň, která je rozdělená do tří slok o šesti verších a refrénu se dvěma verši, který se s obměnami opakuje po každé sloce. Verše nemají pravidelnou délku, ale na jejich konci se uplatňují rýmy, přičemž rýmové schéma je AA BB CC, tzn. jedná se o rým sdružený. Píseň nabízí pohled na stáří tak, jak je zvnějšku vnímá autor. Souvisejícím tématem je neúprosný postup času, ztělesněný v refrénu: *... la pendule d'argent / Qui ronronne au salon qui dit oui qui dit non*.

Autor sleduje staré lidi, jejich obydlí, jejich charakteristický způsob chůze a pohybu, to, jak tráví dny. Jeho popis má však podobu obrazů, které posluchači předestře tak, aby mu

91 Hegerová, H. Hana Hegerová. Praha: Philips, p1969.

92 Výraz parafráze zde užíváme v souladu s definicí uvedené ve *Slovníku literární teorie*: „Parafráze – umělecké dílo nebo jeho část, budovaná na základě analogie k uměleckému dílu nebo k části uměleckého díla jiného tak, aby byla ve větší či menší míře zachovaná tematická (někdy částečně i jazyková) skladba originálu (...).“ (viz pozn. 61 výše, s. 263-264).

93 Což vyplývá mj. i z komentářů k této písni na internetovém kanálu Youtube (www.youtube.com).

vyvstaly před očima. V textu se nehovoří o jednom konkrétním člověku; text je stejně neosobní jako název písně. Brel popisuje stáří obecně, z velkého nadhledu, v jeho osamělosti, izolaci, zastaralosti, ve stavu, kdy je v každém okamžiku a rozhovoru cítit přítomnost smrti. Smrt pro něj nepředstavuje hrozbu, ale logickou a očekávatelnou součást budoucnosti. V celé písni se vyskytuje řada protikladů a metafor, především metafor synestetických.

Analýzu začneme vyjmenováním protikladů z textu: v první sloce nalezneme *riche – pauvre, Paris – province, avoir trop ri – avoir trop pleuré*, a ve třetí sloce *le meilleur – le pire, le doux – le sevère*. Příklady synestetických metafor se objevují v první a druhé sloce: *Les vieux parlent ... du bout des yeux, ça sent ... le verbe d'antan, leur voix se lézarde, leurs gestes ont trop de rides*. Neobvyklé obrazy vznikají personifikací běžných předmětů: *vieillir la pendule d'argent / Qui ronronne ... qui dit oui qui dit non, leurs livres s'ensommeillent, le muscat ... ne les fait plus chanter*. Popisy pohybu a oděvu postav jsou zde poetické, nikoli realistické: *ils sortent ... tout habillés de raide, vous le / la verrez ... traverser le présent*.

Již bylo řečeno, že důležitou úlohu v této písni má i čas, kromě refrénu to vyplývá i z počtu časových adverbíí a dalších výrazů souvisejících s časem: *ne parlent plus, alors seulement parfois, ils n'ont plus d'illusions, d'antan, quand on vit trop longtemps, ils parlent d'hier, encore, ne rêvent plus, ne bougent plus, oublier toute une heure, ils s'endorment un jour, dorment trop longtemps, vous la verrez parfois ... traverser le présent ... et fuir ... une dernière fois*. A konečně i význam některých sloves zahrnuje čas a jeho plynutí: *rester* ve třetím verši třetí sloky, různé tvary *attendre* v refrénu, *vieillir* v sedmém verši první sloky, *oublier* v sedmém verši druhé sloky.

Na závěr si ještě povšimneme paralelní konstrukce v prvním verši každé sloky: *Les vieux ne parlent plus / Les vieux ne rêvent plus / Les vieux ne meurent pas*. Jak jsme viděli dříve, patří paralelní konstrukce mezi prostředky koheze.

Za dominantní vlastnost originálu považujeme poetické zpracování obsahu, především velmi obsáhlou skupinu výrazů souvisejících s časem a metafor.

LES VIEUX – J. Brel	STAŘÍ LIDÉ – Jiří Dědeček
Les vieux ne parlent plus ou alors seulement parfois du bout des yeux Même riches ils sont pauvres ils n'ont plus d'illusions et n'ont qu'un coeur pour deux	Staří už nemluví leda snad tu a tam pohledem bezděčným Žijí bez iluzí chudí i v bohatství se srdcem společným
Chez eux ça sent le thym le propre la lavande et le verbe d'antan Que l'on vive à Paris on vit tous en province quand on vit trop longtemps Est-ce d'avoir trop ri que leur voix se lézarde quand ils parlent d'hier	voní tam tymián levandule a klid a starý zaslý čas ať třeba v Paříži žijí už mimo svět stárnutí napospas Snad je to dávný smích čím se jim chvěje hlas v blednoucích vzpomínkách
Et d'avoir trop pleuré que des larmes encore leur perlent aux paupières Et s'ils tremblent un peu est-ce de voir vieillir la pendule d'argent Qui ronronne au salon qui dit oui qui dit non qui dit je vous attends	a snad i dávný pláč že se jim perly slz dál třpytí na víčkách a pak je rozechví že se ty stříbrné pendlovky nemýlí když předou na stěně Ještě ne Ještě ne Ale už za chvíli...
Les vieux ne rêvent plus leurs livres s'ensommeillent leurs pianos sont fermés Le petit chat est mort le muscat du dimanche ne les fait plus chanter Les vieux ne bougent plus leurs gestes ont trop de rides leur monde est trop petit	Staří už dosnili knihy spí v regálech na klavír sedá prach kočička umřela a víno v neděli pije se po kapkách ven už se nechodí gesta jsou vrásčitá a malý malý svět

<p>Du lit a la fenêtre puis du au fauteuil et puis du lit au lit Et s'ils sortent encore bras dessus bras dessous tout habillés de raide C'est pour suivre au soleil l'enterrement d'un plus vieux l'enterrement d'une plus laide</p> <p>Et le temps d'un sanglot oublier toute une heure la pendule d'argent Qui ronronne au salon qui dit oui qui dit non et puis qui les attend</p> <p>Les vieux ne meurent pas ils s'endorment un jour et dorment trop longtemps Ils se tiennent la main il ont peur de se perdre et se perdent pourtant El l'autre reste là le meilleur ou le pire le doux ou le sévère Cela n'importe pas celui des deux qui reste se retrouve en enfer Vous le verrez peut-être vous la verrez parfois en pluie et en chagrin Traverser le présent en s'excusant déjà de n'être pas plus loin Et fuir devant vous une dernière fois la pendule d'argent Qui ronronne au salon qui dit oui qui dit non qui leur dit je t'attends Qui ronronne au salon qui it oui qui dit noc et puis qui nous attend</p>	<p>od okna ke křeslu od křesla na lůžko a potom zase zpět A vyjdou-li si kam opření o sebe oděni v tmavý šat pak jenom za sluncem v paprscích nad rakví komusi sbohem dát</p> <p>a doufají že pláč přehluší pendlovky které se nemýlí když předou na stěně Ještě ne Ještě ne Ale už za chvíli...</p> <p>Staří ti neumřou usnou a dlouho spí když dojdou ke kraji drží se za ruku hlavně se neztratit a přece prohrají A druhý žije dál horší či lepší z nich – ať si byl jaký chtěl o to už neběží ten zbylý zaživa sestoupí do pekel V dešti a zármutku možná je potkáte – jde sama nebo sám protíná přítomnost s bezděčnou omluvou že ještě není tam a prchá naposled před zvukem pendlovek které se nemýlí když předou na stěně Ještě ne Ještě ne Ale už za chvíli...</p>
---	--

♫ Český překlad (J. Dědeček)

Jiří Dědeček tuto píseň přeložil, nazpíval a vydal v roce 2001 pod názvem *Staří lidé* na albu nazvaném *Musíme vidět dál*.

I v jeho verzi je šanson rozdělený do tří slok o šesti verších, refrén má také dva verše. Překladatel se věrně drží i rýmového schématu AA BB CC a refrén, takže také užívá rým sdružený. Oproti originálu jsou verše pravidelné, po šesté a dvanácté slabice jsou césury, takže výsledných osmnáct slabik je rozděleno do tří částí. Dědečkovy rýmy jsou většinou přesné, některé z nich jsou gramatické (*pohledem bezděčným – se srdcem společným, v blednoucích vzpomínkách – dál trpět na víčkách*).

I v této verzi je řada metafor, nejdříve uvedeme metafory synestetické: *nemluví leda snad pohledem, voní tam ... klid a zašlý čas*,⁹⁴ *gesta jsou vrásčitá*, ale v textu nalezneme i jiné metafory: *žijí ... se srdcem společným, protíná přítomnost s ... omluvou*. Dále se v textu objevují personifikace: *pendlovky (se) nemýlí / když předou, knihy spí*. Podobně jako v originálu nalezneme i v překladu protiklad: *dávný smích – dávný pláč, horší či lepší*, nebo oxymóron: *chudí i v bohatství*, ovšem další protiklady se zachovat nepodařilo: *v Paríži – mimo svět* (zde hrozí nedorozumění, protože spojení „mimo [tento] svět“ obvykle chápeme ve významu „na onom světě“, neboli po smrti, a nikoli na okraji), ve srovnání v šestém verši druhé sloky: *l'enterrement d'un plus vieux l'enterrement d'une plus vieille* Dědeček protiklad vynechal a zachoval jen neurčitost osoby, která zemřela: *nad rakví komusi sbohem dát*. Časových adverbíí a výrazů času se v překladu nachází celá řada: *už, starý zašlý čas, dávný, dál, pendlovky, Ještě ne Ale už za chvíli..., dlouho, a pak, přítomnost, naposled*.

Jak je z výčtu vidět, překladatel řadu obrazných vyjádření do české verze nepřevodl, ubylo metafor i personifikací. Některá řešení jsou navíc nejasná nebo neobratná, například v prvním verši poslední sloky: *Staří ti ... dlouho spí když dojdou ke kraji*, smrt totiž obvykle

⁹⁴ Tato metafora je problematická, neboť se slovem „zašlý“ se pojí představa něčeho zatuchlého, co spíše zapáchá, ale rozhodně nevoní.

bývá označovaná jako konec (života); označení „kraj“ vybízí k tomu, aby si posluchač položil otázku, o jaký kraj se jedná, kraj čeho? Ani prohra v následujícím verši není zcela jasná: *drží se za ruku hlavně se neztratit a přece prohrají* – není jasné v čem ona prohra spočívá, o jakou prohru jde. V šestém verši: *s omluvou že ještě není tam*, zase posluchač neví, co přesně ono „tam“ označuje.

Při analýze původního textu jsme poznamenali, že obrazy, které Brel použitím jazykových prostředků vytváří, při poslechu ožívají a posluchač si je dokáže představit, text originálu hladce plyne, stejně jako je hladký přechod jedné představy do druhé. Při překladu se však některé obrazy změnily příliš, není snadné jim porozumět, vznikají jiné představy než při poslechu originálu nebo proud představ vážne. Podívejme se nyní, kde se překladatel příliš vzdálil od předlohy: *žijí ... se srdcem společným* (oproti originálu: *ils ... n'ont qu'un cœur pour deux*, zde není jasné kolik lidí sdílí srdce), *voní tam ... zašlý čas* (přitom v předloze je: *ça sent ... le verbe d'antan*, tedy starý, a pravděpodobně gramaticky správnější a vznešenější způsob vyjadřování), *ať třeba v Paříži žijí už mimo svět* (viz výše), *víno v neděli pije se po kapkách* (původně: *le muscat du dimanche ne les fait plus chanter*, změnil se účinek vína, nikoli způsob pití),⁹⁵ *ven už se nechodí* (originál: *Les vieux ne bougent plus*, zde se hovoří o nehybnosti, o vycházení ven je řeč o dva verše níže), *oděni v tmavý šat* (*tout habillés de raide*, zde nejde o barvu šatu, ale o to, že staří lidé věnují svému oblečení velkou péči, vycházejí v naškrobeném, svátečním oděvu).

Ani překlad názvu, *Staří lidé*, u Dědečka zcela neodpovídá původnímu *Les vieux*. Původní název reflektuje způsob, jakým se o starých lidech hovoří, vyjadřuje jakousi neúctu.⁹⁶ Navíc se ke starým lidem odkazuje stejně v názvu písně i v jejím textu. Překladatel však tuto jednotu nezachoval, české označení je uctivější v názvu než dále v textu.

Je tedy zřejmé, že Dědečkovi se převod obsahu do češtiny zdařil jen částečně (na několik nejasných míst jsme upozornili výše). Kromě toho překladatel některé metafory i personifikace bez kompenzace vynechal. Řadu nepřesností a posunů jsme však našli i v obraznosti vyjádření, kterou jsme označili za dominantní vlastnost předlohy. Vyjmenované problémy proto, podle našeho názoru, značně snižují hodnotu překladu.

4.2.3 Madeleine

Poslední Brelův šanson, kterým se budeme podrobně zabývat, vyšel v roce 1962 pod názvem *Madeleine* na albu *Les Bourgeois*. Jedná se o humorné vyprávění o nezdarech v

95 Česká verze možná odpovídá v Čechách rozšířené představě o chudých starých lidech, kteří kvůli finanční tísní musí šetřit. Tento rozměr v originálu chybí, o starých lidech se tu dokonce hovoří jako o bohatých: *même riches*, což překladatel zachoval, i proto šetřivost ve druhé sloce působí rušivě.

96 I ve francouzštině je možné hovořit o například „les vieux gens“.

milostném dobrodružství vypravěče a tajemné Madeleine. Píseň má čtyři sloky a refrén, který s drobnými obměnami následuje po každé sloce, kromě poslední. Každá sloka má šestnáct veršů, počet slabik v nich je také vcelku pravidelný, verše s mužským zakončením mají šest slabik, verše s ženským zakončením sedm. Rýmové schéma je pravidelné, v prvních osmi verších sloky je rým střídavý: AB AB, od devátého verše se pak objevuje rým obkročný ABBA a v posledním čtyřverší sloky znovu rým střídavý AB AB, který pokračuje i v rámci refrénu o čtyřech verších.

Píseň v Ich-formě vypráví mladý muž, který je zcela pohlcený náklonností k dívce jménem Madeleine. V průběhu písně je nejprve unešený plánováním dostaveníčka, pak ale přijde rozčarování, když krásná Madeleine nepřijde. A konečně v poslední sloce zase vypravěč doufá a znovu plánuje skvělou budoucnost s milovaným děvčetem, které však, zdá se, vypravěčovu vášeň neopětuje. Píseň stojí na opakování stejných formulací a obrazů, které jsou nejdřív plné očekávání, potom smutku a hořkosti a nakonec naděje, již může posluchač vnímat jako poněkud umanutou, možná až bláznivou. Celý text díky opakování působí humorně, posluchač se milostným neštěstím vypravěče baví.

Jak již bylo řečeno, text stojí na opakování. Opakují se jednotlivá slova, slovní spojení, ale i celé verše: třikrát *Même / Sûr qu'elle est trop bien pour moi*, třikrát *Madeleine elle aime bien / tant ça*. Děj se odvíjí díky změnám ve formulaci jednotlivých veršů: *J'ai apporté du lilas – Mais il pleut sur mes lilas – Mais j'ai jeté mes lilas – Je rapporterai du lilas, On prendra le tram trente-trois – C'est trop tard pour le tram trente-trois – Tiens le dernier tram s'en va – On prendra le tram trente-trois*, přičemž se obsahově blízké verše často v rámci jednotlivých slok nacházejí na stejném místě. I v rámci refrénu dochází k obměně posledního verše, která reflektuje vývoj děje.

Velmi důležitá je práce se slovesnými časy: v první a druhé sloce celkem šestkrát *Ce soir j'attends Madeleine* – ve třetí sloce třikrát *Ce soir j'attendais Madeleine* – ve čtvrté sloce třikrát *Demain j'attendrai Madeleine*, díky nimž si posluchač může domyslet, v jakém rozpoložení se vypravěč právě nachází: přítomný čas v prvních dvou slokách naznačuje nadšení a počáteční pochyby, imparfait ve třetí sloce zklamání nad neuskutečněnými plány, budoucí čas ve čtvrté sloce značí naději.

Vypravěčův projev je velmi věrohodný, text v posluchači vyvolává dojem, že před ním stojí skutečná osoba, která se přímo k němu obrací (viz kontaktní *tiens* ve třetí sloce). Této věrohodnosti autor dosahuje pomocí mimojazykových odkazů: *le tram trente-trois, chez Eugène*, hovorových obrátů a výrazů: *ça, c'est mon ... à moi, c'est fichu pour* Jazykovou charakterizaci vypravěče mimoto doplňuje i substantivizovaná přímá řeč: *Je lui dirai des « je t'aime »*.

Dominantní vlastností této písně je humor, kterého Brel dosáhl pomocí opakování s drobnými obměnami, díky nimž se před posluchačem děj odvíjí a události posouvají.

MADELEINE – J. Brel	MADELEINE – Pavel Kopta
Ce soir j'attends Madeleine J'ai apporté du lilas J'en apporte toutes les semaines Madeleine elle aime bien ça	Dnes mám rande s Madeleine Dám jí bez ač je zima Sháněl jsem ho celý den Vám že ráda bezy má
Ce soir j'attends Madeleine On prendra le tram trente-trois Pour manger des frites chez Eugène Madeleine elle aime tant ça	Dnes mám rande s Madeleine Svezeme se tramvají Pomfrity koupit pojedem Madeleine je ráda jí
Madeleine c'est mon Noël C'est mon Amérique à moi Même qu'elle est trop bien pour moi Comme dit son cousin Joël	Madeleine je obzor můj Je to má Amerika Pro mě však prý veliká Jak řek její bratr Louis
Ce soir j'attends Madeleine On ira au cinéma Je lui dirai des « je t'aime » Madeleine elle aime tant ça	Dnes mám rande s Madeleine A začnu od Adama Řeknu jí Mám rád tebe jen Madeleine to ráda má
Elle est tellement jolie Elle est tellement tout ça Elle est tellement ma vie Madeleine que j'attends là	Hezká jak žádná jiná Něžná jak z růže květ Milá až mě dojmá Madeleine to je můj svět
Ce soir j'attends Madeleine Mais il pleut sur mes lilas Il pleut comme toutes les semaines Et Madeleine n'arrive pas	Dnes mám rande s Madeleine Prší však na bezy mé Prší jako každý den Z toho plyne resumé
Ce soir j'attends Madeleine C'est trop tard pour le tram trente-trois Trop tard pour les frites d'Eugène Et Madeleine n'arrive pas	Že s mou milou Madeleine Nesvezem se tramvají Pomfrity koupit nejedem Přestože je ráda jí
Madeleine c'est mon horizon C'est mon Amérique à moi Même qu'elle est trop bien pour moi Comme dit son cousin Gaston	Madeleine to je můj plán Je to má Amerika Pro mě však prý veliká Jak řek její bratr Jean
Mais ce soir j'attends Madeleine Il me reste le cinéma Je lui dirai des « je t'aime » Madeleine elle aime tant ça	Dnes mám rande s Madeleine A začnu od Adama Řeknu jí Mám rád tebe jen Madeleine to ráda má
Elle est tellement jolie Elle est tellement tout ça Elle est tellement ma vie Madeleine qui n'arrive pas	Hezká jak žádná jiná Něžná jak z růže květ Milá až mě dojmá Madeleine to je můj svět
Ce soir j'attendais Madeleine Mais j'ai jeté mes lilas Je les ai jeté comme toutes les semaines Madeleine ne viendra pas	Nepřišla má Madeleine Zahodil jsem zmolý bez Nepřijde- li za týden Budu tu stát jako dnes
Ce soir j'attendais Madeleine C'est fichu pour le cinéma Je reste avec mes « je t'aime » Madeleine ne viendra pas	Nepřišla má Madeleine Otáčím se potají Noční mlhou zahalen Za poslední tramvají
Madeleine c'est mon espoir C'est mon Amérique à moi Sur qu'elle est trop bien pour moi Comme dit son cousin Gaspard	Madeleine je zemský střed Je to má Amerika Pro mě však prý veliká Jak řek její bratr Fred
Ce soir j'attendais Madeleine Tiens le dernier tram s'en va On doit fermer chez Eugène Madeleine ne viendra pas	Proč musela Madeleine Právě dnes mně košem dát? Mám rád tebe tebe jen To jsem jí chtěl pošeptat

Elle est tellement jolie Elle est tellement tout ça Elle est toute ma vie Madeleine qui ne viendra pas	Hezká jak žádná jiná Něžná jak z růže květ Milá až mě dojmá Madeleine to je můj svět
Demain j'attendrai Madeleine Je rapporterai du lilas J'en rapporterai toute la semaine Madeleine elle aimera tant ça	Zítra přijde Madeleine Dám jí bez ač je zima Bude to můj šťastný den Vím že ráda bezy má
Demain j'attendrai Madeleine On prendra le tram trente-trois Pour manger des frites chez Eugène Madeleine elle aimera tant ça	Zítra přijde Madeleine Svezeme se tramvají Pomfrity koupit pojedem Madeleine je ráda jí
Madeleine c'est mon espoir C'est mon Amérique à moi Tant pis si elle est trop bien pour moi Comme dit son cousin Gaspard	Madeleine je obzor můj Je to má Amerika Pro mě však prý veliká Jak řek její bratr Louis.
Demain j'attendrai Madeleine On ira au cinéma Je lui dirai des « je t'aime » Madeleine elle aimera tant ça	Zítra přijde Madeleine A začnu od Adama Řeknu Mám rád tebe jen Madeleine to ráda má.

♪ Český překlad (P. Kopta)

Jediný český překlad této písně pořídil Pavel Kopta; text pod názvem *Madeleine* vyšel v knize jeho překladů francouzských šansonů *Lov motýlů*. Stejně jako originál sestává text ze čtyř slok, zde rozdělených do čtyř čtyřveršových úseků, a refrénu. Verše jsou v zásadě pravidelné, mají sedm slabik, čemuž je přizpůsobená i výslovnost francouzského dívčího jména Madeleine, které se zde vyslovuje ve třech slabikách. Výjimky z tohoto pravidla představuje druhý verš refrénu, který má jen šest slabik, a čtyři verše v první, druhé a čtvrté sloce, které mají slabik osm. Rýmové schéma se drží originálu. Kopta ve svém překladu užívá převážně rýmy přesné, přičemž některé z nich jsou gramatické (*květ – svět, košem dát – pošeptat*), ovšem našli jsme i rýmy bohaté (*je zima – bezy má, od Adama – to ráda má, žádná jiná – mě dojmá*), které se navíc v písni několikrát opakují.

Tematicky je překlad věrný předloze, i v české verzi se vypravěč posluchačům svěčuje se svou láskou ke krásné Madeleine. V první sloce popisuje svoje plány na „rande,“ ve druhé sloce počáteční nadšení kromě deště zchladilo i tušení, že krasavice nepřijde, ve třetí sloce se pak rozčarovaný vypravěč ptá, proč ho milá nechce. Ve čtvrté sloce ovšem zase s nadějí plánuje další setkání.

Viděli jsme, jaké jazykové prostředky využil Brel, aby vytvořil věrohodnou situaci. Stejně prostředky užil i překladatel. V jeho textu se objevují idiomy: *košem dát, začnu od Adama*, přirovnání *jak z růže květ*. Konkrétní mimojazykové odkazy, jež jsme viděli v originálu, však v překladu chybí. Na druhou stranu Kopta pro českého posluchače v překladu zachoval exotizující francouzská křestní jména: již zmiňované *Madeleine* a pak

Louis, Fred a Jean, přičemž jejich výslovnost je daná slovem, s nímž tvoří rýmovou dvojici: *Louis – můj, Jean – plán*. Exotizující funkci má také počestělá výpůjčka z francouzštiny *pomfrity*.

Kopta ve svém překladu také pracoval s opakováním: v první a druhé sloce je pětkrát stejný verš *Dnes mám rande s Madeleine*, ve třetí sloce dvakrát verš *Nepřišla má Madeleine* a ve čtvrté sloce třikrát *Zítří přijde Madeleine*. Kromě refrénu, jehož poslední verš se ovšem v předloze proměňuje, se doslova opakuje i celé jedno čtyřverší. Avšak v klíčových okamžicích, kdy se děj v předloze posouval jen drobnými obměnami, Kopta znění změnil podstatně více: druhé čtyřverší druhé sloky (*Že s mou milou Madeleine / Nesvezem se tramvají / Pomfrity koupit nejedem / Přestože je ráda jí*) a poslední čtyřverší třetí sloky (*Proč musela Madeleine / Právě dnes mně košem dát? / Mám rád tebe tebe jen / To jsem jí chtěl pošeptat*).

Při analýze originálu jsme mj. konstatovali, že v písni hrají významnou roli slovesné časy. I v české verzi se vedle přítomného času v první a druhé sloce objevuje minulý čas ve sloce třetí a budoucí čas ve čtvrté sloce.

Potíže však nastaly při převodu slovesných časů ve francouzském verši: *elle aime bien / tant ça – elle aimera ça*, jež překladatel ve všech výskytech převádí přítomným časem, čímž zeslabuje dojem, že se děj posouvá vpřed. Problematické se jeví i verše: *Je to má Amerika / Pro mě však prý veliká*, z něhož zmizel význam „je pro mě příliš dobrá – já pro ni nejsem dost dobrý“, který je obsažen v originálním: *elle est trop bien pour moi*. V překladu se navíc hovoří o tom, že je Madeleine pro vypravěče *veliká*, ačkoli velikost se u žen zpravidla nepovažuje za příliš pozitivní rys.

Humor zůstal v překladu zachován, ačkoli text neplyne tak hladce jako předloha především proto, že v pasážích, které jsou z hlediska dějových posunů klíčové, se jednotlivé formulace neopakují.

4.3. Edith Piaf

4.3.1 *Milord*

Mnoho písní z repertoáru Édith Piaf, ať už text napsala sama zpěvačka, nebo ho pro ni napsal někdo jiný, má svou verzi v češtině. My se zde budeme zabývat písněmi *Milord* a *Non, je ne regrette rien*.

Začneme písní *Milord*, která na veřejnosti poprvé zazněla v roce 1959. Autorem textu je

Georges Moustaki, který psal texty k písním jak E. Piaf, tak i řady dalších zpěváků.⁹⁷

Šanson je rozdělený do dvou slok a refrénu, který se opakuje třikrát (před první slokou, po ní a po druhé sloce, kde je ale text značně obměněný). Refrén doprovází veselá melodie a text je laškovný, sloky pak doprovází mollová melodie a tón je zde vážný až melancholický. Dívka z přístavu, zřejmě prostitutka, v písni hovoří s mladým mužem z lepších kruhů, kterého oslovuje *milord* (z angl. my lord, pane). O formální skladbě písně lze říct, že je pravidelná, rýmové schéma refrénu je střídavé: AB AB, ve slokách obkročné: ABBA.

V refrénu se vypravěčka obrací přímo na mladého pána, láká ho, aby si k ní přisedl a uvolnil se, což jsou obvyklé výzvy, s nimiž se pouliční dívky obračejí ke svým potenciálním zákazníkům. Odlehčený tón v posledním verši trpkne, když vypravěčka sebe samu označí za stín (*Une ombre de la rue*).

Ve slokách je řeč o minulosti, vypravěčka popisuje, jak mladého pána vnímala, když ji míjel na ulici, a jak ho zlomil odchod jeho milované. Sloky jsou obraznější, objevují se zde přirovnání, metafora a personifikace. V první sloce vypravěčka milorda oslovuje: ... *je vous ai frolé / Quand vous passez hier* apod., ovšem text má podobu vzpomínky, ve které je obsaženo i jisté hodnocení: *Dame!, Mon Dieu! ... Qu'elle était belle...* Ve druhé sloce je adresnost poněkud oslabená. Zdá se, že se vypravěčka již neobrací na svého posluchače, ale spíše uvažuje obecně o neveselých koncích milostných vztahů. V textu tak nalezneme pouze dvě zájmena ve druhé osobě, přičemž je v obou případech můžeme považovat za prvky obecně kontaktní, a nikoli prostředek komunikace s konkrétním posluchačem: ... *elle brisait votre vie, Ça vous donne...*

Ve třetím refrénu se opět vrací rozvernější tón, první verš je totožný s ostatními refrény, vypravěčka opět milorda láká a nabízí mu své služby, ovšem v závěru dojde ke změně, když si vypravěčka uvědomí, že její břitký humor pána zasáhl, a začne ho utěšovat. Výkřiky, kterými milorda povzbuzuje, pak zaznívají až do konce písně, kdy se zřejmě vypravěčce skutečně podaří mladého muže rozveselit.

Jazyk vypravěčky je poměrně spisovný a gramaticky správný, drobné odchylky od pravidel a pozorné výslovnosti se objevují v posledním refrénu: *Ça ... j'l'aurais jamais cru!, Mieux qu'ça! Un p'tit effort!* V textu je také několik ustálených spojení: *Laissez-vous faire, prenez bien vos aises, Vous marchiez en vainqueur*, nebo kontaktních a hovorových výrazů a zvolání: *Allez venez / riez / chantez, Dame!, Eh ben, voyons, ça, même, Mon Dieu!, Bravo!* Těmito prostředky se charakterizuje postava vypravěčky.

Jak již bylo řečeno výše, vypravěčka v první sloce popisuje milorda, přičemž přímo pojmenovává jednu z jeho vlastností: *Vous n'étiez pas peu fier*. Popis dále pokračuje v obrazech, kdy se pozornost zaměřuje na detaily: luxusní doplněk oblečení (*Votre foulard de soie*), vzpřímené

97 Mezi nimi například zpěvaček Dalidy a Barbary nebo H. Paganiho a F. Galla.

držení těla a chůze (*Flottant sur vos épaules, Vous marchiez en vainqueur*), které ovšem také slouží k charakterizaci postavy. Na základě tohoto popisu si nyní posluchač vytvořil představu mladého muže, kterému nic nechybí (*Le ciel vous comblait*), je šťastný, zdravý, bohatý a zamilovaný (*Vous marchiez ... / Au bras d'une demoiselle*), působí mužně a spokojeně jako král (*On aurait dit le roi*).

S obrazným vyjádřením se pracuje i ve druhé sloce, kde výraz *navire* nejprve označuje skutečné plavidlo, od čtvrtého verše ale spíše milovanou bytost nebo lásku. Milordovu milou také vypravěčka označuje substantivizovaným adjektivem *la douce*, které později plní funkci podmětu v následujících verších. V devátém a desátém verši také dochází k personifikaci abstraktních jmen *amour* a *existence*: *L'amour, ça fait pleurer / Comme quoi l'existence / Ça vous donne ... / Pour les reprendre ...*

Tato sloka také přináší zlom v ději a ve vztahu vypravěčky a milorda, ve kterém se převrátily role. Z pyšného obdivovaného milorda se stává děčko (*môme*), člověk, který potřebuje utěšit a opatrovat (*Je soigne les remords*), zatímco se opovrhovaná a neviditelná (*Vous n'm'avez jamais vue*) pouliční dívka stává osobností s vlastním královstvím (*Venez dans mon royaume*),⁹⁸ která si žádá pozornost (*Regardez-moi*). Na rozdíl od milorda, jaký byl první půli písně, je však vypravěčka i ve své nové podobě soucitná a snaží se truchlícího pána rozveselit (*Souriez-moi, Milord, Allez, riez, Milord / Allez, chantez, Milord*).

Za dominantní vlastnost této písně bychom označili napětí mezi humorným refrénem a vážnějšími slokami, kterého autor dosáhl změnou perspektivy, kdy se vypravěčka ve veselejších pasážích obrací přímo na svého posluchače, zatímco ve vážnějších pasážích popisuje minulost.

MILORD – E. Piaf	MYLORD – Pavel Kopta	MILORD – Jiří Dědeček	ŠTRAMÁK – Marta Balejová
<p>Allez, venez, Milord ! Vous asseoir à ma table, Il fait si froid dehors, Ici c'est confortable. Laissez-vous faire, Milord ! Et prenez bien vos aises, Vos peines sur mon cœur Et vos pieds sur une chaise Je vous connais, Milord, Vous n'm'avez jamais vue Je ne suis qu'une fille du port, Qu'une ombre de la rue...</p> <p>Pourtant, j'vous ai frôlé Quand vous passiez hier, Vous n'étiez pas peu fier, Dame ! Le ciel vous comblait : Votre foulard de soie Flottant sur vos épaules, Vous aviez le beau role, On aurait dit le roi... Vous marchiez en vainqueur Au bras d'une demoiselle Mon Dieu !... Qu'elle était belle... J'en ai froid dans le cœur...</p>	<p>Jen pojd'te se pane Sem ke mně ke stolu Když pršet nepřestane Budem tu spolu Dejte si říct pane Já nechci tulit se Nic se vám nestane I když jsem z ulice Na srdci svém pane Váš pyšný žal chci skrýt Vždyť srdce mé je plané Slyšíte je bít?</p> <p>Když potkala jsem vás Byl večer mlhavý Já slyšela váš hlas Byl pyšný tak jak vy Ne já se nedivím Vždyť byl jste jako král V raglánu šedivým Ten pane asi stál A pod raglánem frak A slečnu pod paží Můj bože krásnou tak Že to až uráží</p>	<p>Milorde, jste tu zas Tak pojd'te sem ke mně Venku je sníh a mráz Tady je příjemně Pojd'te jen posedět Jste sám jak v plotě kůl Váš problém na můj hřbet A nohy na můj stůl Jen žádnou obavu Já o vás dávno vím Jsem holka z přístavu Jsem pouliční stín</p> <p>Párkrát jste tudy šel Včera snad naposled Já stála tam co teď Vy jste mě neviděl A šál vám pyšně vál Vidím to tak jako dnes Jak svíce jste se nes A vypadal jako král A dáma vedle vás Milorde, taky tak Až přecházel mi zrak A po zádech šle mráz</p>	<p>Štramáku, jen pojd' dál, nestůj jak v plotě kůl, kampak bys pospíchal, když já mám prázdný stůl? Nalej mi, štramáku, ze svého smutku díl, já budu hledat k zámku klíček vo to dyl. Štramáku, já tě znám, jsem holka z ulice, všechno, co má, to dávám mužskejm bez srdce.</p> <p>Že utekla vám s ním? Že zůstal jste tu sám? Proč slzy neroním a proč se posmívám? Vždyť nejste jedinej, kdo bídně osud má, každému není hej a kdo se posmívá, ten není na tom líp a sám to dobře ví a než by někde chcíp, radši se pobaví...</p>

98 Zde se mj. jedná i o vnitrotextový odkaz k osmému verši první sloky: *On aurait dit le roi*..., kde se ke královi přirovnával milord. Ve třetím refrénu, ve kterém se, jak jsme již poznamenali, otočily role, je královnou vlastního království vypravěčka.

<p>Allez, venez, Milord ! Vous asseoir à ma table, Il fait si froid dehors, Ici c'est confortable. Laissez-vous faire, Milord ! Et prenez bien vos aises, Vos peines sur mon cœur Et vos pieds sur une chaise Je vous connais, Milord, Vous n'm'avez jamais vue Je ne suis qu'une fille du port Qu'une ombre de la rue...</p> <p>Dire qu'il suffit parfois Qu'il y ait un navire Pour que tout se déchire Quand le navire s'en va... Il emmenait avec lui La douce aux yeux si tendres Qui n'a pas su comprendre Qu'elle brisait votre vie L'amour, ça fait pleurer Comme quoi l'existence Ça vous donne toutes les chances Pour les reprendre apres...</p> <p>Allez, venez, Milord ! Vous avez l'air d'un môme ! Laissez-vous faire, Milord, Venez dans mon royaume : Je soigne les remords, Je chante la romance, Je chante les Milords Qui n'ont pas eu de la chance ! Regardez-moi, Milord, Vous n'm'avez jamais vue... ... Mais vous pleurez, Milord ? Ça... j'l'aurais jamais cru !...</p> <p>Eh, ben, voyons, Milord ! Souriez-moi, Milord ! ... Mieux qu'ça ! Un p'tit effort... Voilà, c'est ça ! Allez, riez, Milord ! Allez, chantez, Milord ! La, la, la... ... Mais oui, dansez, Milord ! La, la, la... Bravo Milord ! La-la-la... Encore Milord !</p>	<p>Jen pojd'te se pane Sem ke mně ke stolu Když pršet nepřestane Budem tu spolu Dejte si říct pane Já nechci tulit se Nic se vám nestane I když jsem z ulice Na srdci svém pane Váš pyšný žal chci skrýt Vždyť srdce mé je plané Slyšíte je bít?</p> <p>Když odjel noční vlak Ta slečna jela s ním A to co bylo pak I to já dobře vím Ta slečna vzala vám Vše co vám mohla vzít To všechno dobře znám Ten prázdný pustý byt Co život? Ten je váš Je plný nadějí Tak pijte na kuráž A žijte raději</p> <p>Jen pojd'te sem pane Ach jak jste nesmělý Pojd'te k mé bílé Oprýskané posteli Nikdo vám nezpíval O jednom pánovi Jenž srdce slečně dal A neměl na nový? Takovou můj pane Držte si od těla Vy pláčete pane? To jsem nechtěla</p>	<p>Milorde, jste tu zas Tak pojd'te sem ke mně Venku je sníh a mráz Tady je příjemně Pojd'te jen posedět Jste sám jak v plotě kůl Váš problém na můj hřbet A nohy na můj stůl Jen žádnou obavu Já o vás dávno vím Jsem holka z přistavu Jsem pouliční stín</p> <p>Co život dal co vzal Nač přístav tichý kout Vždyť loď musí plout Za obzor dál a dál A nevrátí se zpět Ta krásná něžná víc A jak jen jí to říct Že zhroutil se vám svět Když milord dovolí Láska je holt i pláč Kdo z nás proč a nač Kdy srdce přebolí</p> <p>Milorde jenom dál Vy jste jak malej kluk Čeho byste se bál Nikomu ani muk Já léčím trápení Já zpívám romance Milordům jimž není Do zpěvu do tance Milorde koukněte Je to sem jenom krok Ale vy pláčete No to je teda šok</p> <p>No tak milorde, smějte se milorde No, snažte se, to je vono, na, na, na..., zpívejte milorde</p>	<p>Štramáku, jen pojd' dál, neboj se, nejsem zlá, kampak bys pospíchal, mě tady každej zná. Nalej mi, štramáku, ze svýho smutku díl, já budu hledat k zámku klíček o to dýl. Zapijem trápení, zapijem ten tvůj žal, štramáku, kašli na ni, kam bys pospíchal?</p> <p>Já měla taky splín, to pravej smutek byl, děvčátko, sotva z plín, mi smrták navštívil. Já neměla jsem nic, nic, co bych mohla vzít a funebrákům dát a rakev zaplatit. Tak šla jsem do ulic a dostala jsem plat od chlapa, dal mi víc a nechal mě tam stát...</p> <p>Štramáku, tak pojd' blíž a sundej ten svůj frak, vždyť život je tak krásnej, když máš na koňak. Aspoň mi zazpívej, trochu to rozjedem, nebo mě objímej a svlíkej pohledem! s tebou se podívám třeba i do pekla--- to slzy tečou vám? Hm, to bych do vás neřekla...</p> <p>la, la, la...</p>
--	---	--	---

♪ České překlady (P. Kopta, J. Dědeček, M. Balejová)

Autorem prvního českého překladu, kterým se budeme zabývat, je Pavel Kopta. Píseň pod názvem *Mylord*⁹⁹ nazpívala Hana Hegerová, na jejímž albu *Láska prokletá* vyšla v roce 1978.

Formální stránka textu zůstala v překladu zachovaná jen částečně. Namísto střídání střídavého a obkročného rýmu se v textu objevuje pouze rým střídavý: AB AB. Kopta většinou užívá rýmy přesné, přičemž některé jsou gramatické (*nepřestane – vám nestane, skrýt – bít, nezpíval – slečně dal*), čtyřikrát se mu však podařilo vytvořit rým bohatý (*tulit se – z ulice, nedivím – šedivým, nadějí – raději a pánovi – na nový*).

⁹⁹ Na albu v roce 1978 se píseň objevila pod názvem *Mylord*, který je shodný s názvem ve sbírce

Obsahově se Koptův překlad drží předlohy. I zde pouliční dívka láká mladého muže, aby si k ní přisedl a zapomněl u ní na své potíže a smutky. Jistý posun konstatujeme v explicitním vyjádření vypravěččiny profese: *Budem tu spolu, Já nechci tulit se, Pojd'te k mé bílé / Oprýskané posteli*.

Překladatel vypravěčku charakterizoval pomocí jazyka; v jejím projevu se objevují hovorové a nespisovné výrazy a spojení: počesttělé *raglán, frak*, nespisovné *v raglánu šedivým, neměl na nový* (srdce), *budem tu spolu*, idiomy *dejte si říct, držte si od těla, neměl na nový*. Tento způsob vyjadřování pak kontrastuje s výrazy knižními a spisovnými, které lze také v textu najít: *Váš pyšný žal chci skrýt*, lascivní výzva vyslovená spisovnou češtinou: *Pojd'te k mé bílé / Oprýskané posteli*,¹⁰⁰ anebo knižní výraz v těsném sousedství nespisovného tvaru adjektiva: *Jenž srdce slečně dal / A neměl na nový*. Překladatel tak svou vypravěčku zařadil do určité skupiny lidí na kraji společnosti, jichž ovšem není třeba se obávat: *Nic se vám nestane / I když jsem z ulice*. Zajímavá zde je i změna lokalizace. V originálu žije vypravěčka v přístavu a v metaforách, které se objevují ve čtvrté sloce, se zmiňuje loď. Kopta toto umístění změnil, zmínky o přístavu vynechal. Jeho vypravěčka tak není z přístavu, ale pouze z ulice, neodplouvá se na lodích, ale odjíždí se vlakem: *Když odjel noční vlak*. Došlo zde k naturalizaci.

V analýze originálu jsme se zmiňovali o přímosti oslovení v refrénu a jakémisi odstupu ve slokách a také o užití různých slovesných časů. V překladu zůstává zachovaný přechod od přítomného času v refrénu k minulému času ve slokách. Oproti originálu však ve druhé sloce nenabývá text všeobecný rozměr, protože zde vypravěčka stále hovoří k milordovi (vy): *Ta slečna vzala vám / Vše co vám mohla vzít, Ten je váš, Tak pijte na kuráž / A žijte raději*.

Viděli jsme, že nadsázka a volnost vyjadřování se v předloze objevovaly výhradně v refrénu. Sloky pak byly obraznější a vážnější. V Koptově překladu však tato rozdílnost není dodržena důsledně: již zmiňované počesttělé výrazy, kontaktní interjekce *pane* v osmém verši první sloky (*Ten pane asi stál*). V předloze se také nehovoří o nějaké urážce, zatímco v překladu se o ní hovoří na samém konci sloky: *Že to až uráží*. Z mrazivého očekávání budoucího neštěstí se tak v překladu stal antagonistický postoj vypravěčky k mladému milordovi a jeho slečny.

První sloka, ve které se v předloze věnuje pozornost detailům, s jejichž pomocí si posluchač dokáže o postavě z písně vytvořit představu, je v češtině chudší. Je zde řeč o luxusním oděvu a jeho ceně: *V raglánu šedivým / Ten pane asi stál / A pod raglánem frak*, ovšem o fyzickém vzezření milorda zde není ani zmínka. Podobně vypadla i některá důležitá obrazná vyjádření ze druhé sloky: chybí personifikace, označení milordovy milé je konkrétnější, stejně jako představa prázdnoty po jejím odchodu: *Ta slečna vzala vám / Vše co vám mohla vzít / ... Ten prázdný pustý byt*.

Koptových překladů. Název *Milord* se začal užívat teprve později.

100 Dokonce bez protetického v, které je v hovorové češtině téměř pravidlem.

K jistému významovému posunu došlo také v překladu posledního čtyřverší refrénu. Jedná se o velmi poetickou pasáž, která slouží jako přechod mezi frivolním refrénem a vážnějšími slokami. V originálu zde vypravěčka upozorňuje na svou neviditelnost, na to, že je nedůležitá, a pak pokračuje popisem toho, jak pozorně a s citlivým vhladem sleduje dění kolem sebe: *Je ne suis qu'une fille du port / Qu'une ombre de la rue / Pourtant, j'veus ai frôlé* apod. Kopta nejprve soustředí pozornost na mladého muže: *Na srdci svém pane / Váš pyšný žal chci skrýt*, a pak znovu užívá poměrně konkrétní obraz srdce a jeho tlukotu.: *Vždyť srdce mé je plané / Slyšíte je bít?*

V překladu se nedochovala ani zmínka o převrácení rolí. Vypravěčka nenabízí útěchu a rozptýlení, ale dělá milordovi mnohem konkrétnější návrhy: *Jen pojd'te sem pane / Ach jak jste nesmělý / Pojd'te k mé bílé / Oprýskané posteli*.

Úplný závěr písně, kdy vypravěčka různými pokřiky milorda povzbuzuje, se v písemné podobě Koptova překladu neobjevil.¹⁰¹

Za dominantní vlastnost originálu jsme označili napětí mezi humorným refrénem a vážnějšími slokami. Sloky pomocí detailu vytvářejí obraz milorda, případně hovoří o všeobecně platných pocitech z konce milostného vztahu. Refrén je humornější, naznačuje nevyváženost „vztahu“ mezi vypravěčkou a milordem a také to, jak se poměr obrátil. V české verzi je toto napětí oslabené tím, že je překlad konkrétnější, a to především v lyrických a poetických pasážích.

Autorem druhého překladu, jemuž se budeme věnovat, je Jiří Dědeček. Jeho verzi nazpívala Světlana Nálepková, na jejímž CD *Nelituj* se pod názvem *Milord* píseň objevila v roce 1996.¹⁰²

Dědeček v překladu přesně podle originálu střídá střídavý a obkročný rým, přičemž střídavý rým je v refrénu a obkročný ve slokách. Jeho rýmy jsou převážně přesné, někdy i gramatické (*tudy šel – neviděl, naposled – tam co ted', dovolí – přebolí, koukněte – pláčete*).

Po obsahové stránce překladatel věrně zpracovává předlohu, jeho vypravěčka také v refrénu nabízí mladému pánovi útočiště, ve kterém může odložit svoje chmury, a chce ho rozveselit, ve slokách pak milorda popisuje a vypráví, co se mu stalo. Celkem přesně se v překladu odlišuje tón veselý a laškovný v refrénu a tón zasmušilý ve slokách. Překladatel také zachoval změnu perspektivy, kterou v originálu poznačuje přechod mezi přítomným a minulým slovesným časem. V refrénech tak užívá přítomný čas, ve slokách čas minulý.

Dědeček ve svém textu využíval podobné vyjadřovací prostředky jako předloha: ustálená spojení (*sám jak v plotě kůl, proč a nač, nikomu ani muk, mráz po zádech*), nespisovné a hovorové výrazy (*párkrát, jste se nes, holt, malej, no to je teda šok*), kterými charakterizoval vypravěčku. Ponechal také zmínky o přístavu a lodích, čímž celý text exotizoval: *Jsem holka z přístavu, Nač*

101 H. Hegerová na nahrávce pokračuje ve zpěvu i dále, ale není jasné, zda zpívá text Koptův, nebo svůj vlastní.

přístav tichý kout / Vždyť loď musí plout / Za obzor dál a dál.

V první sloce se v souladu s předlohou podává popis postavy, který ovšem oproti originálu nepřináší informaci o jejím charakteru. Zmínka o pýše (původně: *Vous n'étiez pas peu fier*) se v překladu vztahuje k doplňku oblečení (... *šál pyšně vál*),¹⁰³ vznešený způsob chůze a vystupování (v originálu: *Vous marchiez en vainqueur*) překladatel redukoval na vzpřímenost (*Jak svíce jste se nes*). Charakteristika postavy se tak omezuje pouze na její vnější popis.

Druhá sloka originálu obsahovala metafory, které v překladu také chybí. Není také jasné, jak s dějem souvisí obraz, který se před posluchačem rozvíjí v prvním čtyřverší této sloky. Teprve od pátého verše se v textu objeví ona krásná dáma z druhé sloky, přičemž Dědeček postupoval stejně jako autor předlohy a substantivizoval zde adjektivum k pojmenování postavy: *Nevrátí se víc / Ta krásná něžná....* Ani personifikace výrazu láska není v překladu zachovaná.

V posledním refrénu se překladateli podařilo zachovat výměnu rolí, již jsme popisovali výše: *Vy jste jak malej kluk / Čeho byste se bál*, a vypravěčka zde, podobně jako v předloze, nabízí svoje služby: *Já léčím trápení*. Nepodařilo se však zachovat odkaz k prvnímu refrénu, kterým se převrácení rolí umocňovalo. Vypravěčka sice milordovi udílí rozkaz: *Milorde koukněte*, ale oproti originálu je jeho adresnost a síla nižší, čímž se vlastně oslabuje i převaha, kterou vypravěčka nad plačícím milordem získala.

Povzbuzující výkřiky, které následují po posledním refrénu, Dědeček převedl velmi zdařile, působí přirozeně a věrohodně, protože obsahují rozšířené vybízecí interjekce *jo, no tak* apod., přičemž výslovnost odpovídá zvyklostem pro mluvený projev v hovorové češtině (*to je vono*).

S ohledem na dominantní vlastnosti originálu musíme konstatovat, že ani Dědečkovi se v překladu nepodařilo zcela zachovat napětí mezi humornými a vážnými částmi. Obraznost slok oslabil tím, že se v první sloce omezil na vnějškový popis a ve sloce druhé zase nepřevodl metafory a personifikaci. V zásadě v nich jen popsal to, co předcházelo veselým výzvám vypravěčky v refrénech.

Další českou verzi této písně vytvořila M. Balejová, která svůj text v roce 1997 i nazpívala a vydala pod názvem *Štramák* na CD nazvaném *Pocta Edith Piaf*.¹⁰⁴

Balejová svou verzi rozdělila podle originálu na refrén, který pokaždé začíná oslovením *Štramáku*, a dvě sloky. Toto rozdělení odpovídá i hudební složce písně, veselejší melodie doprovází refrén, mollová melodie pak sloky. Rýmové schéma zůstává v celé písni střídavé:

102 Nálepková, S. Nelituj. Praha: Lotos, p1996.

103 V překladu také chybí informace o luxusním materiálu, z něhož byl ušit onen šál, přičemž tato informace také vypovídá o společenském postavení a bohatství milorda, a přispívá tak k jeho charakterizaci.

104 Balejová, M. *Pocta Edith Piaf*. Praha: Pupava, p1997.

AB AB. Výjimku tvoří pátý a sedmý verš druhé sloky a začátek třetího refrénu, kde je rým vynechaný. Balejová většinou užívá rýmy přesné, často i gramatické (*tě znám – dávám, z ulice – bez srdce, osud má – posmívá, dobře ví – pobaví, smutek byl – navštívil, mohla vzít – navštívit, zazpívej – objímej*).

Po obsahové stránce se verze Balejové s předlohou kryje jen částečně. I v této verzi dívka z ulice, zde prostitutka, oslovuje nějakého osamělého a posmutnělého muže a nabízí mu, aby s ní svůj smutek sdílel. Počínaje první slokou se však tato verze od předlohy odklání, což zásadním způsobem ovlivňuje celkové vyznění písně. Balejová do ní vnesla popis neveselého životního příběhu vypravěčky, která chce společně se „štramákem“ pít a zapomenout na svůj žal.

Liší se i užití jazykové prostředky. V projevu vypravěčky se mísí prvky knižní (*žal, slzy neroním*), hovorové (ustálená spojení: *jak v plotě kůl, kašli na ni*), nespisovné (*prázdnej, svlíkej, rozjedem, vo to dýl*) nebo expresivní (*štramák*,¹⁰⁵ *chcíp, funebrák*). V písni navíc kolísá způsob oslovení, vypravěčka téže postavě tyká a vyká: *Štramáku, jen pojď dál, Že utekla vám s ním?*

Co se týče užitých slovesných časů, které, jak jsme popsali výše, souvisejí s perspektivou, překladatelka jejich pravidelné rozdělení nedodrжуje. V první sloce se tak mísí vzpomínková část (minulý čas) a promluвовá část (přítomný čas). Ve větách *Že utekla vám s ním? / Že zůstal jste tu sám?* Balejová užívá minulý čas, v dalších verších *Proč slzy neroním / a proč se posmívám?* nechává čas přítomný.

Dominantní vlastnosti předlohy, za které jsme označili napětí mezi slokami a refrény, podpořené změnou perspektivy, se v této verzi nepodařilo zachovat. Odlišná je i práce s jazykem, ve kterém se mísí různé stylové roviny. A konečně, význam a celkové vyznění písně se v této verzi značně proměnily. Proto se zdá, že se v tomto případě nejedná o překlad, ale o parafrázi, jak je definovaná výše, přičemž zcela zachovaná zůstala hudební a rytmická stránka předlohy, zatímco roviny významu a rýmu zůstaly zachované jen částečně.

4.3.2 *Non, je ne regrette rien*

Další písni, kterou se budeme podrobně zabývat, je *píseň Non, je ne regrette rien*. Píseň v roce 1956 napsali M. Vaucaire, text, a Ch. Dumont, hudba, ale proslavila se až o čtyři roky později na nahrávce, když ji zpívala právě E. Piaf.

Píseň se skládá z refrénu o osmi verších, který se dvakrát opakuje, a sloky, jež má také osm veršů. Rýmové schéma je pravidelné, v refrénu jsou rýmy sdružené (AA BB), ve sloce

105 Podle SSČJ (s. 83) je výraz štramák „poněkud zastaralý obecný a expresivní“ a značí mj. „fešný člověk, pašák“, tedy pouze vnější charakteristiku. Vedlejší významy slova milord ve francouzštině, zejména

střídavé (AB AB). V rámci refrénu se pak v sedmém verši objevuje vnitřní rým: *C'est payé, balayé, oublié*, a první, druhý, třetí, pátý a šestý verš prvního refrénu spojuje aliterace s „n“.

Tématem písně je bilancování života, v jehož rámci se relativizuje vše, co vypravěčka prožila, ať už to bylo dobré (*bien*), nebo špatné (*mal*). Je zřejmé, že něco spěje ke konci, proto vypravěčka bilancuje, ale až do konce sloky, není jasné, o jaký konec půjde. Poslední verš sloky: *Je repars a zéro*, hovoří o novém začátku. Ve druhém refrénu se text opakuje až do sedmého verše, který se od prvního refrénu odlišuje. Katarze celé písně však přijde teprve v posledním verši: *Ça commence avec toi*. Teprve tehdy se totiž ukáže, že vypravěčka svůj dosavadní život hodnotí z pozice na začátku nového šťastnějšího života a že ve světle tohoto očekávání všechno dobré i špatné v jejím dosavadním životě splývá.

V textu se užívají ustálená spojení: *Tout ... m'est bien égal*, hovorové prvky: *ça, je me fous du passé*, díky nimž si posluchač může představit vypravěčku. V písni se objevuje i metafora ohně (*feu*) jako něčeho, co vypravěčce pomůže se odříznout od vlastní minulosti: *j'ai allumé le feu (avec mes souvenirs)*, nebo hudební metafora tremola, která vyjadřuje její pohrdlivý postoj vůči jejím dosavadním milostným vztahům, jež vypravěčka hodnotí jako neupřímné a afektované. Podobný význam mají i zápory, kterých je v písni velmi mnoho: *non, ni, ne regrette rien, rien n'ai plus besoin*; zápory zde vyjadřují naprosté odmítnutí dosavadního života. V refrénech se dvakrát opakují první a druhý verš. Nalezneme v nich hru protikladů a paralel: *ni le bien, ni le mal, mes chagrins, mes plaisirs*, které napomáhají vytvořit dojem, že mizí základní rozdíl mezi dobrým a zlým, mezi radostí a strastí, což ostatně vypravěčka hned potvrdí: *Tout ça m'est bien égal, Je n'ai plus besoin d'eux*. V sedmém verši prvního refrénu se také objevila gradace: *payé – balayé – oublié*, která naznačuje, jak s dosavadními zkušenostmi vypravěčka naložila. Všechny je považuje za uzavřené natolik, že je může odklidit a zapomenout.

Za dominantní rys tohoto šansonu považujeme jeho pointovanost, díky níž posluchač při poslechu cítí napětí, protože až do posledního verše písně nechápe, kam vypravěččino bilancování směřuje.

NON, JE NE REGRETTE RIEN E. Piaf	NELITUJ J. Dědeček	JÁ VÁS SE PTÁM M. Balejová	NÁŠ DÁVNÝ HRÍCH S. E. Brandejsová
Non ! Rien de rien... Non ! Je ne regrette rien... Ni le bien, qu'on m'a fait, ni le mal Tout ça m'est bien égal !	Ne, nelituj Ne, ničeho nelituj. Ani dní radostí, ani muk, Vždyť je to všechno fuk!	Já vás se ptám, ptám, čeho litovat mám? Dnů plných radostí, průšvihů, pádů a marností?	Náš dávný hřích spí tiše tam ve větvích stromů zlých / podťatých práchnivých / v krajinách slibů tvých...
Non ! Rien de rien... Non ! Je ne regrette rien... C'est payé, balayé, oublié Je me fous du passé	Ne, nelituj Ne, ničeho nelituj. Ať smetl odletl vzal ho d'as Já kašlu na ten čas!	Já vás se ptám, ptám, čeho litovat mám? Lásek svých ztracených, vášnivých, jak smyslů zbavených?	Dřív možná plál tam v korunách stromů žár kráčels mou / alejí plameny / ty nás prý zahřejí -

související se společenským postavením, tak výraz štramák nevyjadřuje.

<p>Avec mes souvenirs, J'ai allumé le feu. Mes chagrins, mes plaisirs, Je n'ai plus besoin d'eux ! Balayé mes amours, Avec leurs trémolos, Balayé pour toujours. Je repars à zéro...</p> <p>Non ! Rien de rien... Non! Je ne regrette rien... Ni le bien qu'on m'a fait ni le mal Tout ça m'est bien égal !</p> <p>Non! Rien de rien... Non! Je ne regrette rien. Car ma vie, Car mes joies, Aujourd'hui, Ça commence avec toi !</p>	<p>Smutky i veselí, Vzpomínky z popela Vzplály a shořely, Už jsem je nechtěla! Lásky mé jsou ty tam, Záchvěvy minuly. Paměti zametám, začínám od nuly.</p> <p>Ne, nelituj Ne, ničeho nelituj. Ani dní radostí, ani muk, Vždyť je to všechno fuk!</p> <p>Ne, nelituj Ne, ničeho nelituj. Dnešní den, Lásko má, s tebou jen Můj život začíná...</p>	<p>Co je po vzpomínkách, jako žár spalují a jako čpavý dým srdce mi zraňují. Počítám dluhy své, navždy je splatit mám, dávno jsou bezcenné, od nuly začínám.</p> <p>Já vás se ptám, ptám, čeho litovat mám? Dnů plných radostí, průšvihů, pádů a marností?</p> <p>Já vás se ptám, ptám, čeho litovat mám? Teď s tebou začínám znovu žít, minulost nechme být.</p>	<p>Nebe má bledou růž oči vykloval pláč tělo vzal lačný muž co ta láska je zač Vím že nemiloval on mne odsoudil snít proč jen tirády psal když chtěl sám tichem jít?</p> <p>Stín nad zemí kouř jen bludné znamení zanechá / zrada tvá na lukách hejna polapená</p> <p>Děšť vypráví z cest omývá zlatý jíl v korunách náruč tvá ty a já přece stále jdeme dál...</p>
--	---	---	---

♪ České překlady (M. Balejová, J. Dědeček, S. E. Brandejsová)

Marta Balejová tento šanson převedla, nazpívala a vydala na CD v roce 1997. Její česká verze se jmenuje *Já vás se ptám*.

I v její verzi píseň sestává z refrénu, který se s odměnou opakuje dvakrát, a jedné sloky. Refrén i sloka mají osm veršů; rým je v refrénu sdružený (AA BB), ve sloce převážně střídavý (AB AB).¹⁰⁶ Užití rýmy jsou nejčastěji přesně, objevuje se však nemálo rýmů gramatických (*ptám – mám, radostí – marností, ztracených – zbavených, spalují – zraňují, splatit mám – začínám, žít – být*), přičemž některé z nich se v rámci refrénu i opakují.

Vypravěčka v této verzi také bilancuje a z nového začátku (*od nuly začínám*) hodnotí, co dosud prožila. Oproti originálu však z překladu není zřejmé, jak svou minulost vypravěčka hodnotí, protože se v textu spíše obrací na posluchače s otázkou, zda v jejím životě je něco, čeho má litovat. K posunu dochází především v refrénu, kde není zachovaný opakovaný zápor, který v originálu vyjadřoval právě odmítavý postoj k minulosti. Problematický je však i text sloky, z něhož pouze vyplývá, že vypravěčce jsou protivné vlastní vzpomínky. Ve druhé polovině sloky je navíc výpověď významově nekonzistentní: *Počítám dluhy své / Navždy je splatit mám / Dávno jsou bezcenné*. Má vypravěčka splatit svoje dávné dluhy? Ale proč, když jsou bezcenné? Základní téma originálu tedy sice zůstalo zachováno, text je ale zároveň nejasný a nevyjadřuje přesně významy předlohy.

Balejová ve svém textu zachovává protiklad *radosti – průšvihy, pády, marnosti*, opakuje první dvojverší refrénu, užívá personifikaci (*vzpomínky... spalují / zraňují*) a ustálená spojení (*smyslů zbavených, od nuly začínám*), ovšem například namísto metafor užívá přirovnání ([*vzpomínky*] *jako žár spalují*) a, jak jsme již zmínili výše, zcela vynechává zápor, který

106 Výjimku představuje první a třetí verš, které rým nespojuje.

v předloze má velký význam.

Co se týče pointy, tu Balejová posluchačům prozradí v předposledním verši. Rozdíl oproti originálu sice není velký, i přesto ale pointu značně oslabuje. Právě pointovanost textu, která je u Balejové oslabená, jsme přitom označili za dominantní prvek originálu, takže tuto verzi šansonu E. Piaf nepovažujeme za příliš zdařilou.

Jiří Dědeček i tento šanson E. Piaf přeložil pro S. Nálepkovou, která ho nazpívala a s názvem *Nelituj* ho v roce 1996 vydala na stejnojmenném CD.

Překlad dodržuje formální vlastnosti předlohy: jedná se o dva refrény a jednu sloku. Refrény i sloka mají osm veršů; rýmy v refrénu jsou sdružené (AA BB), ve sloce střídavé (AB AB). Rýmy jsou převážně přesné, objevuje se ale i rým bohatý (*minuly – od nuly*). Text se v obou refrénech opakuje, ale poslední čtyřverší je odlišné.

Téma originálu zůstalo v překladu zachované. I v této české verzi vypravěčka hodnotí svůj život, protože se právě ocitla na prahu života nového, a relativizuje hodnotu dobrých i špatných zkušeností, které dosud udělala.

Dědeček v překladu používal stejné jazykové prostředky jako autor: ustálená spojení (*vzal ho d'as, kašlu na ..., lásky jsou ty tam, začínám od nuly, je to ... fuk*), metafory (*nechtěné vzpomínky vzplály a shořely*), protiklady (*radostí – muk, smutky – veselí*). Zachovaná je i řada záporů (*ne, ničeho, ani, nelituj, nechtěla*) a opakování prvního a druhého verše refrénu. Gradace (*payé – balayé – oublié*), na niž jsme upozorňovali v předloze, ale v překladu zachovaná není.

Pointa v posledním verši písně, již jsme výše označili za dominantní prvek originálu, je Dědečkově překladu zachovaná. Proto jeho překlad považujeme za velmi zdařilý, a to i přesto, že některá obrazná vyjádření (hudební metafora) nebo stylistické prostředky (gradace) se převést nepodařilo.

Poslední převod šansonu *Non, je ne regrette rien* publikovala v roce 2005 E. S. Brandejsová. Text s názvem *Náš dávný hřích* vyšel v knize nazvané *Šanson je píseň v nás*.¹⁰⁷

Text sestává z pěti slok. První dvě mají šest veršů, třetí má veršů osm a poslední dvě zase po šesti verších. Rýmové schéma je nepravidelné. Verše první sloky spojuje jediná souzvučná slabika (*-ích/-ých*), přičemž většinu rýmů tvoří rýmy gramatické (*stromů zlých – podřátých – práchnivých – tvých*). Ve druhé sloce se kombinuje rým sdružený a obkročný (a ve dvou verších rým chybí úplně). Ve třetí sloce se daří zachovávat rým střídavý (druhé

107 Brandejsová, E.S. *Šanson je píseň v nás: parafráze francouzských šansonů z repertoáru Edith Piaf: texty z podzimu 2001*. Dobřejovice: Alfa-Omega, 2005.

čtyřverší tvoří gramatické rýmy: *nemiloval – psal, snít – jít*) a v posledních dvou slokách se objevují rýmy sdružené (z nichž některé jsou useknuté: *zanechá – tvá – na lukách, korunách – tvá – já – dál*).

Jak naznačuje podtitul knihy, v níž tento text vyšel, autorka sama svůj převod považuje za parafrázi. Tematický odklon od předlohy je zjevný na první pohled. Brandejsová ve své básni popisuje milostné vzplanutí (*náš dávný hřích*), které sice poznamenala zrada jednoho z milenců (*vím že nemiloval, zrada tvá*), ale nakonec přece jen pokračuje dál (*ty a já / přece stále jdem dál*). Z definice parafráze, kterou jsme uvedli výše ovšem vyplývá, že ji s předlohou pojí „tematická skladba.“¹⁰⁸ Proto tuto verzi nepovažujeme za parafrázi ale za samostatnou báseň, která počtem veršů a slabik odpovídá textu písně *Non, je ne regrette rien*.

4.4 Shrnutí

V praktické části této práce jsme podrobně rozebrali původní a překladové texty osmi francouzských šansonů. Rozbor originálů byl veden snahou pojmenovat jejich dominantní rysy, které by měly v překladu zůstat zachovány. Dominantní rysy se u šansonů jakožto logocentrických textů nejčastěji nacházely na rovině jazykově-významové.

Při rozboru překladů jsme sledovali významovou přesnost textů, stejně jako jejich jazykovou přirozenost a kvalitu rýmové skladby. Na závěr rozboru každého z překladových textů jsme zhodnotili, nakolik se překladateli podařilo zachovat dominantní rysy originálu. Toto klíčové kritérium totiž musí splnit každý překlad, který lze považovat za zdařilý.

Srovnáme-li jednotlivé překladatele, musíme konstatovat, že s texty, v nichž důležitou roli hrála obraznost vyjadřování a patos, si nejlépe poradil Pavel Kopta, a to i za cenu velkého odklonu od předlohy (viz např. překlad Brelovy písně *La chanson des vieux amants*, který jsme označili za parafrázi). U textů, kde největší význam hrála ironie, případně jazykové hrátky, především v rozebíraných písních G. Brassense, si nejlépe vedl Jiří Dědeček. Oba tito překladatelé navíc nápaditě pracují s rýmem (gramatický rým se u nich objevuje v 18, resp. 20% rýmů).

Rozebírali jsme i dva texty Marty Balejové. Jeden z nich jsme označili za parafrázi, protože do textu vnášel nové tematické prvky. Druhý text sice považujeme za překlad, ovšem takový, ve kterém se nepodařilo zachovat dominantní rys předlohy, v tomto případě pointovanost. Ačkoli jsme posuzovali jen velmi malý vzorek rýmů M. Balejové, můžeme konstatovat, že gramatický rým užívala ve více než třetině všech rýmů.

5. Závěr

V této práci jsme se zabývali překladem francouzských šansonů do češtiny. Na rozboru osmi textů z repertoáru předních osobností francouzského šansonu, E. Piaf, G. Brassense a J. Brela, a jejich českých překladů jsme se pokusili ukázat některé specifické rysy překladu tohoto druhu textů.

V první, teoretické části jsme si představili některá rozlišení a teoretické modely v pracích teoretiků překladu J. Levého, K. Reiss a P. Lova, které se týkají buďto přímo písňových textů, nebo jsou k rozboru překladů těchto textů použitelné. Z Levého *Umění překladu* jsme se zaměřili zvláště na pasáže věnované překladu a hodnocení rýmu. Na základě textu K. Reiss jsme nastínili specifické vlastnosti písňových textů, jež je třeba zohlednit při překladu. Podle výkladu P. Lova jsme pak rozlišili pět rovin, na kterých se nacházejí funkční dominanty písňových textů: rovina významová, rytmická, rýmová, rovina zpěvnosti a přirozenosti.

V další části jsme načrtli charakteristiku francouzského šansonu, přičemž jsme se ve stručnosti zmínili i o jeho dějinách. Zde jsme také představili osobnosti, jejichž texty se v této práci zabýváme.

Třetí část práce je věnována vlastní analýze překladu. Na základě detailního rozboru osmi šansonů jsme zkoumali jejich dominantní rysy, přičemž jsme konstatovali, že u tohoto logocentrického hudebního žánru dominanta většinou leží na rovině sémanticko-lingvistické, neboli, s ohledem na kategorizaci P. Lova, na rovině významu a přirozenosti. V českých překladech jsme pak sledovali, do jaké míry se jednotlivým překladatelům podařilo tyto dominantní rysy rozeznat a zachovat je i v cílovém jazyce.

Z výsledků našeho zkoumání vyplynulo, že zdařilost překladu, tedy míra, v jaké se překladu daří zachovat dominantní funkci předlohy, není v případě šansonu totožná se sémantickou přesností: Překlady významově méně přesné mohou funkci předlohy zachovávat lépe než ty, které jsou významově přesnější.

6. BIBLIOGRAFIE

Primární zdroje:

tištěné:

Bonnafé, A., Rioux, L. *Georges Brassens*. Paris: Editions Seghers, 1987.

Brandejsová, S. E. *Šanson je píseň v nás: parafráze francouzských šansonů z repertoáru Edith Piaf: texty z podzimu 2001*. Dobřeovice: Alfa-Omega, 2005.

Clouzet, J. *Jacques Brel*. Paris: Editions Seghers, 1964.

Costaz, G. *Edith Piaf*. Paris: Editions Seghers, 1974.

Dědeček, J. *Klejme píseň dokola*. Praha: Panton, 1988.

Kopta, P. *Lov motýlů: francouzské šansony ve výběru, přebásnění a parafrázích Pavla Kopty*. Praha: Odeon, 1980.

hudební nahrávky:

Balejová, M. *Pocta Edith Piaf*. Praha: Pupava, p1997.

Dědeček, J. *Musíme vidět dál*. Praha: Music Vars, p2004.

Nálepková, S. *Nelituj*. Praha: Lotos, p1996.

Slovníky:

Bernet, Ch., Rézeau, P. *Dictionnaire du français parlé*. Paris: Seuil, 1989.

Dubois, J. (ed.) *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Larousse 1992.

Havránek, B. (ed.) *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Academia, 1989.

Macek, P. (ed.) *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.

Verlant, G. (ed.) *L'Encyclopédie de la chanson française*. Paris: Les éditions hors collection, 1997.

Vlašín, Š. (ed.) *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

Referenční příručky:

Čechová, M. (ed.) *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV nakladatelství, 2000.

Čechová, M. (ed.) *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV nakladatelství, 1997.

Karlík, P. (ed.) *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995.

Riegel, M., Pellat, J.-Ch., Rioul, R. *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses universitaires de France, 1994.

Sekundární literatura:

- Brunschwig, Ch., Calvet, L.-J., Klein, J.-C. *Cent ans de chanson française (1880-1980)*. Paris: Editions du seuil, 1998.
- Dillaz, S. *Vivre et chanter en France*. Paris: Fayard / Chorus, 2005.
- Dorůžka, L. *Panoráma populární hudby 1918-1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. Praha: Mladá fronta, 1981.
- Duběda, T. *Jazyky a jejich zvuky*. Praha: Karolinum, 2005.
- Hewitt, N. (ed.) *The Cambridge companion to French culture*. Cambridge: Cambridge university press, 2003.
- Hrala, M. *Současnost uměleckého překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1987.
- Hrdlička, M. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV, 2003.
- Hrouda, P. *Šafrán, kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén, 2008.
- Jarošová, S. *Stylistika a překlad poezie / Jiří Dědeček, Georges Brassens*. Seminární práce. Praha: ÚTRL, 2011.
- Kaindl, K. The plurisemiotics of pop song translation: words, music, voice and image. In Gorlée, D. L. *Song and significance, virtues and vices of vocal translation (Approaches to translations studies)*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005, s. 235-262.
- Levý, J. *Umění překladu*. Praha: Panorama, 1983.
- Low, P. The pentathlon approach to translating songs. In Gorlée, D. L. (ed.) . In Gorlée, D. L. (ed.): *Song and significance, virtues and vices of vocal translation (Approaches to translation studies)*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005, s. 185-212.
- Pechar, J. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1986.
- Pessis, J. *Chronique de la chanson française*. Trélisac: Editions Chronique, 2003.
- Pospíšilová, M. *Edith Piaf, Hana Hegerová: Milord – la comparaison de la version française et de la version tchèque*. Bakalářská práce. Brno: MUNI, 2009.
- Prokeš, J. *Česká folková píseň: v kontextu 60.-80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
- Redonnet, B. *Brassens poète érudit*. Paris: Arthemus, 2003.
- Reiss, K. *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*. Arras: Artois Presses Université, 2002.
- Reiss, K. Type, kind and individuality of text: decision making in translation. In Venuti, L. (ed.) *The translation studies reader*. New York: Routledge, 2000, s. 160-171.
- Rigby, B. *Popular culture in modern France: A study of cultural discourse*. London, New York: Routledge, 1991.

Saka, P., Plougastel, Y. *La chanson française et francophone*. Paris: Larousse, 1999.

Valérien, P. *La chanson française de 1730 à nos jours*. Mallemort: Editions Proanima, 1993.

Verlant, G. (ed.) *L'Encyclopédie de la chanson française*. Paris: Les éditions hors collection, 1997.

Vermeer, H. Skopos and commission in translational action. In Venuti, L. (ed.) *The translation studies reader*. New York: Routledge, 2000, s. 221-232.

Internetové zdroje:

Hegerová, H. *Láska má* [online] Dostupné z < <http://www.youtube.com/watch?v=v2696SZfzJc>> [cit. 2011-09-12].

Balejová, [online] Dostupné z <<http://www.balejova.cz/>> [cit. 2011-09-12].

Brandejsová [online] Dostupné z <<http://www.brandejsova.cz/>> [cit. 2011-09-12].

Mravcová, M. Pavel Kopta In *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AVČR, c2011. Dostupné z <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1049&hl=pavel+kopta+>> [cit. 2011-09-11].

Brassens, G. analýzy textů [online] Dostupné z <<http://www.analysebrassens.com/?page=texte&id=49&%23>> [cit. 2011-08-30].

Wikipedia: Otevřená encyklopedie [online]. St. Petersburg (Florida): Wikimedia foundation, 2001- , naposledy editována 3.9.2011. Dostupné z <<http://cs.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADsni%C4%8Dk%C3%A1%C5%99>> [cit. 2011-09-11].